

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica



**TESIS DOCTORAL**

**Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Amelia Pérez Lozano**

Directores

Juan Miguel Ribera Llopis

**Madrid, 2014**





LITERATURAS ROMÁNICAS:  
EL PRERRAFaelISMO EN LAS LITERATURAS CASTELLANA Y CATALANA

TESIS DE DOCTORADO DE AMELIA PÉREZ LOZANO  
DIRIGIDA POR EL DOCTOR JUAN M. RIBERA LLOPIS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, FILOLOGÍA ESLAVA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

MADRID 2013



*Para Elio*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
1. EL PRERRAFaelISMO .....	15
1.1. ¿Prerrafaelitas o prerrafaelistas?.....	16
1.2. <i>La P.R.B. F. Madox Brown y W. Blake.</i> .....	17
1.2.a. <i>El Prerrafaelismo en los orígenes de la modernidad cultural.</i> <i>Importancia del Movimiento de Oxford</i> .....	24
1.2.b. <i>Hermandad prerrafaelista</i> .....	28
1.3. <i>Etapas del Prerrafaelismo</i> .....	29
1.3.a. <i>Primera etapa. W. Holman Hunt. J. Everett Millais.</i> .....	31
1.3.b. <i>Segunda etapa. W. Morris. E. Burne-Jones.</i> .....	36
1.3.c. <i>Dante Gabriel Rossetti</i> .....	37
1.3.c.1. <i>Fase dantesca</i> .....	40
1.3.c.2. <i>Fase artúrica</i> .....	49
1.3.d. <i>Cristina Rossetti</i> .....	62
2. EL PRERRAFaelISMO EN LAS LITERATURAS ROMÁNICAS.....	69
2.1. <i>Italia</i> .....	71
2.1.a. <i>Antonio Fogazzaro</i> .....	71
2.1.b. <i>Gabrielle D'Annunzio</i> .....	79
2.2. <i>Francia</i> .....	96
2.2.a. <i>Paul Claudel</i> .....	97
2.2.b. <i>Alain-Fournier</i> .....	103
3. EL PRERRAFaelISMO EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS.....	107
3.1. <i>Literatura catalana</i> .....	108
3.1.a. <i>Raimon Casellas</i> .....	111
3.1.b. <i>Alexandre de Riquer</i> .....	117
3.1.c. <i>Joan Maragall</i> .....	124
3.1.d. <i>Santiago Rusiñol</i> .....	129
3.2. <i>Literatura castellana</i> .....	133



3.2.a. <i>Rubén Darío: portavoz del Prerrafaelismo en castellano</i> .....	143
3.2.b. <i>La vertiente galaica</i> .....	174
3.2.b.1. <i>Rosalía de Castro</i> .....	175
3.2.b.2. <i>Emilia Pardo Bazán</i> .....	187
3.2.b.3. <i>Ramón del Valle-Inclán</i> .....	200
3.2.c. <i>La vertiente andaluza</i> .....	230
3.2.c.1. <i>Ángel Ganivet</i> .....	232
3.2.c.2. <i>Julio Romero de Torres</i> .....	242
3.2.c.3. <i>Manuel Machado</i> .....	248
3.2.c.4. <i>Antonio Machado</i> .....	264
3.2.d. <i>Gabriel Miró. Una voz levantina</i> .....	284
3.2.e. <i>Pilar de Valderrama. Un epílogo con voz de mujer</i> .....	289

#### 4. PRESENCIA DE ELEMENTOS ARGUMENTALES Y FORMALES EN EL PRERRAFaelISMO CASTELLANO Y CATALÁN.

4.1. <i>Revisión crítica</i> .....	311
4.2. <i>Obras analizadas</i> .....	322
4.2.a. <i>‘La damisela santa’, de Raimon Casellas</i> .....	322
4.2.b. <i>‘Flor de santidad’, de Ramón del Valle-Inclán</i> .....	340
4.2.c. <i>‘El tercer mundo’, de Pilar de Valderrama</i> .....	356

CONCLUSIONES.....	377
BIBLIOGRAFÍA.....	387

#### SUMMARY IN ENGLISH

INTRODUCTION.....	399
RESULTS AND CONCLUSIONS.....	400
MAIN BIBLIOGRAPHY.....	401
PRIMARY SOURCES	
SECONDARY SOURCES	

## 1. INTRODUCCIÓN

La elección del *Prerrafaelismo* en el ámbito hispano como materia de investigación, filológicamente viene conducida porque, ante los estudios existentes que me han servido de punto de partida, aún considero oportuna la realización de un estudio detallado sobre la influencia del *Prerrafaelismo*, a partir de las literaturas europeas –generadora una y divulgadoras otras del mismo–, en las letras de la Península Ibérica y en concreto entre las tradiciones castellana y catalana. Tal planteamiento conlleva una opción metodológica comparatista, sobre la que se volverá después; opción que evidencia cómo por parte de la historia y de la crítica literarias que han apreciado la producción en catalán –destacando firmas como las de Jordi Castellanos y Maria Àngela Cerdà i Surroca– sí se había dado una atención al menos más constante y sistemática; mientras que en la vertiente castellana, si bien no faltan especialistas que han atendido al núcleo generador, introduciendo y traduciendo los necesarios textos ingleses –piénsese en las aportaciones de J. M. Martín Triana, A. Sarabia y J. M. Selma–, el estudio de los signos literarios de naturaleza *prerrafaelista* ha sido normalmente concebido por especialistas nacionales o extranjeros –piénsese entre otros en Francisco López Estrada y Alonso Zamora Vicente o Giovanni Allegra y Hans Hinterhäuser– que lo son en las letras del *Fin de Siglo*, en cuya complejidad no pueden desatenderse aquellos indicios. En todo caso y en conjunto, en su momento se creyó oportuno analizar cómo se había introducido en nuestras tradiciones literarias la influencia de esa corriente que alcanzó a las bellas artes, especialmente a la pintura y a la literatura, con gran importancia en la revolución artística a mediados del siglo XIX a nivel continental y con una repercusión aún hoy reconocible. A favor del componente interartístico que plantea este estudio, se contaba por parte castellana con una aportación que vino a cruzarse cronológicamente con los iniciales pasos investigadores; me refiero a un estudio, que después he tenido en cuenta, el de Carlos A. Cuéllar sobre la influencia del *Prerrafaelismo* en la creación artística contemporánea, preferentemente referido a las artes plásticas. Capítulo que, para la creación catalana, halla su correspondencia en las propuestas igualmente contrastadas de Eliseu Trenc.

En la cuarta década del ochocientos, se desvela por parte de ciertas minorías intelectuales el interés por una necesaria renovación artística que, en el caso a tratar, comenzó en la vida cultural inglesa –núcleo literario generador, antes mencionado–, para después extenderse a otras tradiciones europeas –las literaturas antes calificadas como divulgadoras, esto es, la francesa y la italiana– para, mayoritariamente a finales del siglo y al menos de un modo genérico, alcanzar también a nuestro país de la mano de las artes plásticas y de la literatura, dando evidentes muestras por parte de artistas de expresión castellana y catalana. Puede resumirse de este modo y por ahora un espectro razonable en el que no obstante cabe reconocer algún intermediario directo entre la fuente inglesa y las letras hispanas, como sería el caso del catalán Alexandre de Riquer y también del pintor andaluz Julio Romero de Torres.

Añadido al reconocimiento que se debe a aquel afán de renovación, un aspecto que muestra en la actualidad la trascendencia que tuvo la propuesta *prerrafaelista*, lo prueba la atención que se le viene dedicando de unos años a esta parte. En especial y dada la vinculación *prerrafaelista* entre lo plástico y lo literario, a través de una serie de exposiciones que evidencian, posiblemente ante un nuevo receptor, tanto el impacto que supuso en su época como la consideración de estar en el origen del arte contemporáneo. A propósito de las mencionadas exhibiciones, se destacan las siguientes que, a nivel internacional y nacional, han incidido en tal sentido: *Pre-Raphaelite women artists* (London, 1998); *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* (Fundación Mapfre, Madrid, 26 de enero - 26 de marzo, 2000); *Dante Gabriel Rossetti* (Van Gogh Museum, Amsterdam, 27 de febrero - 6 de junio, 2004); *Prerrafaelitas: la visión de la naturaleza* (Fundación La Caixa, Madrid, 29 de septiembre, 2004 - 9 de enero, 2005); *La Bella durmiente: pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 24 de febrero - 31 de mayo, 2009); *J. W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, London, Royal Academy of Arts (2009); *William Blake (1757-1827). Visiones en el arte británico* (CaixaForum, Madrid, 4 de julio - 21 de octubre, 2012); *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (Tate Gallery, London, 12 de septiembre, 2012 - 13 de enero 2013); *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* (Fundación Juan March, Madrid, 5 de octubre, 2012 - 20 de enero, 2013).

Al mismo tiempo, el interés suscitado por la materia estudiada merece una justificación de orden personal. Como lectora atraída por la producción del pretérito *Fin de Siglo, corpus*, en el que Hans Hinterhäuser, Bram Dijkstra y Mario Praz me sitúan ante los modelos de tipología femenina finisecular, accedo al conocimiento de la estética *prerrafaelista*. Vista esta última en el marco de las literaturas románicas y, concretamente la producida en catalán, fue el nexo que me llevara al contacto y a la inmediata relación con la doctora Maria Àngela Cerdà i Surroca (UB). Si bien en el marco de los estudios en la Licenciatura de Filología Románica en la UCM, este interés casi ineludiblemente debía conducir a un recorrido y comparación con las otras letras románicas, reconociendo que su persona y su obra me dieron la pauta para adentrarme en el estudio del *Prerrafaelismo*, siendo la suya una presencia de constante influencia en lo que ha sido el proceso de elaboración del mismo. Reconocida como autoridad en el tema, su bibliografía consultada y ordenada *a posteriori* prueba el peso que ha tenido en este proyecto, incluso más allá de las páginas dedicadas a autores catalanes tratados en sus ensayos.

De acuerdo con el índice, el desarrollo de este estudio merece la siguiente ordenación. Se parte de un primer capítulo, de corte introductorio, en el que urge establecer unas nociones que pueden entenderse como básicas, tales como el alcance de los términos *prerrafaelistas* y *prerrafaelitas*; asimismo sobre el origen y crecimiento del movimiento *prerrafaelista* en Inglaterra, tomando en consideración a sus componentes más significativos; y para poder relacionar después el influjo e influencia que ejercieron en diversas tradiciones literarias europeas y estudiar, con mayor detenimiento, su repercusión en literaturas de nuestro país. Ante ese recorrido, se señala que se parte de las letras inglesas, a cuya producción *prerrafaelista* nos hemos tenido que acercar mediante las traducciones existentes en castellano, mientras que, una vez situados en el patrimonio literario románico, se ha trabajado directamente con ediciones en francés e italiano y en castellano y catalán, junto a unas concretas lecturas en gallego después justificadas.

Tras ese capítulo primero y a modo de círculos concéntricos que parten de la mencionada atención a lo surgido en la literatura inglesa, en el capítulo segundo se atiende a la influencia ejercida en países de tradición románica como son Italia y Francia, cuyas letras en aquel cambio de centurias marcaban buena parte

de los caminos a seguir. En este punto del recorrido entre literaturas, se analizan determinadas firmas que abordan la doble vertiente estética y espiritual del *Prerrafaelismo* –Fogazzaro y D’Annunzio, Claudel y Alain-Fournier–, atendiendo a un orden cronológico –aún cuando parece estar probada una primera difusión de la estética *prerrafaelista* en el campo de las letras francesas– y limitándonos a obras representativas. Tras este doble umbral, se accede finalmente, en el capítulo tercero, a investigar el *Prerrafaelismo* en las letras españolas, en las literaturas catalana y castellana, con una referencia tangencial en gallego. Al respecto de la literatura castellana, por un lado se ha visto la necesidad de partir de la influencia de Rubén Darío, de sus propios textos y del papel jugado una vez más como intermediario entre las mencionadas literaturas extranjeras y la nuestra; y, por otra parte y ante la pluralidad de firmas en castellano, se ha optado por una ordenación atendiendo al origen de las mismas: es así como se establecen los apartados que contemplan las diversas autorías galaica, andaluza y levantina; si en la segunda se ha dado entrada a un pintor, Julio Romero de Torres, esta última figura con un único exponente, Gabriel Miró, -no porque sea el único, sino por no hacer más extensa esta investigación- relación que se cierra con un broche final ya de los años treinta del novecientos, mediante una voz de mujer, Pilar de Valderrama. Se añaden aún al respecto, y tomando en consideración, las firmas de origen gallego; se opta por la denominación *vertiente galaica* de acuerdo con el índice, para ordenar los nombres de referencia de tres grandes –Castro, Pardo Bazán y Valle-Inclán– que, con la excepción de algunos poemas rosalinianos, evidencian en este *corpus* el uso del castellano. No obstante, también se toma en consideración la propia naturaleza del sistema cultural gallego que, aunque sea arriesgado sugerirlo, parece que propicia ciertos componentes del *Prerrafaelismo*, pudiendo sus escritores mostrarlos, ya fuera en gallego o en castellano. En todo caso, en su momento se atenderá por ejemplo a lo que pudo suponer la opción lingüística por parte de un autor de la talla de Ramón del Valle-Inclán y al mismo tiempo al fondo de galleguidad que late en una obra mayoritariamente compuesta en castellano. Ante todo esto y respecto del *corpus* catalán atendido, señálese que, en cuanto a creación literaria –Casellas, Riquer, Maragall y Rusiñol– se aborda producción en lengua catalana, mientras que, como teóricos, se ha podido recurrir al articulismo de Raimon Casellas y de Joan Maragall en castellano; y respecto de la mencionada incorporación de Rubén Darío al apartado sobre letras castellanas, anótese que las letras catalanas no fueron ajenas a su influjo aunque, en la materia que aquí nos convoca, contaron con sus informantes literarios, junto al ya señalado Alexandre de Riquer añádase el nombre de Santiago Rusiñol, en este caso desde su experiencia parisina.

Se cierra el presente estudio con un cuarto capítulo que aborda la presencia de elementos argumentales y formales en la praxis *prerrafaelista* hispana estudiada. Dado que, tras la bibliografía revisada a lo largo de la composición del estudio pareciera que el reconocimiento de indicios *prerrafaelistas* se centraba en el campo de los motivos literarios, se considera oportuno hacer una revisión crítica o estado de la cuestión al respecto, para pasar después a un ejercicio de atenta lectura sobre textos representativos de entre todos los contemplados en este estudio. Con tal intención se han seleccionado tres obras literarias que son muestra de esa incidencia *prerrafaelista* en las letras estudiadas: *La damisela santa* de Raimon Casellas, *Flor de santidad* de Ramón del Valle-Inclán y la obra teatral *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama. En tal revisión, guiada fundamentalmente por un afán de índole formal, se ha tenido que contar con el componente de factura argumental. Tal vez, con ello se viene a justificar una visión crítica mayoritariamente existente. Con todo, es importante destacar el aprovechamiento creativo y la adecuación de unos recursos formales a la materia elegida por algunos de nuestros mejores escritores y escritoras.

Finalmente y después de las conclusiones que se establecen en función del doble nivel de estudio que se justificará al abordar la opción metodológica, se presenta la bibliografía mediante dos grandes apartados: Edición de textos y de obra plástica, y Teoría, historia y crítica literarias. En el primero se ordenan las ediciones del *corpus* literario estudiado y las obras de consulta de la producción pictórica. Estas últimas son de necesario cotejo para la materia; para ello se han utilizado publicaciones sobre historia del arte y los catálogos de las exposiciones celebradas durante los últimos años ya destacadas líneas atrás<sup>1</sup>.

En esta fuente se puede contrastar la obra plástica mencionada en este estudio y directamente relacionada con la producción literaria tratada. Dado que los lienzos aparecen reproducidos en unas u otras publicaciones, cuando se nombren a propósito de autores y textos atendidos, no se dará una referencia específica. Respecto del segundo apartado, sólo cabe indicar que se reúne el material teórico, histórico y crítico consultado; en alguna ocasión, localizado en bibliografía que en principio puede parecer de otra especialidad como, dada la afinidad señalada entre lo literario y lo pictórico, la historia del arte.

La materia estudiada se aborda desde la disciplina de la Historia Literaria, ordenando y contemplando el origen y el desarrollo de la autoría, los textos y los presupuestos estéticos que evidencian la presencia del *Prerrafaelismo* en un amplio espectro literario. Puestos a revisar la trayectoria de tal propuesta artística en su avance hacia las letras del ámbito hispano, se ha impuesto la opción metodológica de la Literatura Comparada. Se aborda este paso reconociendo el ejercicio comparatista ejecutado mediante dos métodos considerados como históricos, el comparatismo diacronista de orden histórico literario, y el comparatismo sincronista de orden teórico literario. La revisión ofrecida por C. Guillén (1985: 65-84) a propósito de lo que el comparatista denomina la *hora francesa* y la *hora americana*, nos sitúa ya más acá del debate habido entre aquellas dos vertientes metodológicas; de la misma manera que A. Cioranescu (1964: 62-72) nos ubica en el compartimiento de dos disciplinas –Literatura Comparada y Literatura General o Teoría de la Literatura–. Ahora bien, desde tal panorama parece factible acceder a un tiempo en el que desde aquellas dos metodologías o desde estas dos disciplinas planteadas como diversas, se puede practicar una rentabilización que ayuda a iluminar el conocimiento del hecho literario. Bajo este criterio, cabe acercarse a una propuesta de corte comparatista y de raíz teórico literaria que se nos ofrece como propicia para estudiar una materia que se presenta como de origen inglés (literaturas europeas), pasa por la adecuación francesa e italiana (literaturas europeas románicas) y alcanza la praxis castellana y catalana (literaturas románicas: peninsulares, hispanas o ibéricas). Dicha propuesta es la zonología o comparatismo de zona o comunidad interliteraria.

La atención a esta propuesta, fundamentada a través de las páginas de D. Ćurišin (1984a: 273-299; 1984b: 211-221), permite el reconocimiento de un ámbito literario marcado por unos factores genéticos compartidos –de orden geográfico, sociocultural, lingüístico– donde las tradiciones literarias que en él se originan y se desarrollan, sin riesgo de tener que renunciar a su idiosincrasia, establecen un diálogo interliterario que puede animar todo tipo de intercambios, de correspondencias o no históricas y estético literarias; a la postre, de un mutuo enriquecimiento que en ocasiones permite hablar de una interlitera-

<sup>1</sup>Damos a continuación la referencia bibliográfica a la que remiten los catálogos de las respectivas exposiciones, de acuerdo con las entradas ordenadas en el primer apartado de la Bibliografía y en orden cronológico: Marsh, Jan y Nunn, Pamela Gerrish (eds), (1998); Jumeau-Lafond, Jean-David (comisario general) y Solana, Guillermo (comisario para Madrid) (2000); Treuherz, Hg. Julian (2004); Staley, Allen y Newall, Christopher (2004-2005); Finaldi, Gabriele (comisario) y Marotta, Karina (coord.) (2009); Barnes, R. (2009); Barringer, Tim, Rosenfeld, Jason y Smith, Alison (coord. y eds.) (2012); Zozaya, María, Sanguino, Jordi y D'Ors, Inés (coord. y eds.) (2012). De la Exposición sobre William Blake, celebrada en CaixaForum Madrid (2012), no se publicó catálogo.

riedad compartida o polisistema literario en terminología de I. Even-Zohar (1990; Iglesias Santos, 1994: 309-348). El provecho de tal propuesta en estas páginas, parece doblemente oportuno. Tanto porque permite avanzar hacia un territorio literario –de lo continental europeo a lo lingüístico románico, para acabar centrándonos en lo peninsular hispano– en el que enlazan dos literaturas nacionales que no pueden dejar de obviar su cercanía; como por estar trabajando sobre una propuesta estética plástica y literaria que, desde sus orígenes en la Hermandad *prerrafaelista* o en los lienzos y en los poemas de Dante Gabriel Rossetti, marca una codificación de temas, motivos y lenguaje mínimamente variable. Es a este nivel donde cabe aprehender la propuesta de H. Hinterhäuser (1980: 12-13) que advierte y practica la posibilidad de un comparatismo aplicado a las literaturas románicas contemporáneas, contando con la natural incorporación de componentes de otras literaturas continentales, en este caso la inglesa y, para el mencionado estudioso, también la alemana.

Se cierra esta introducción expresando el reconocimiento al departamento de Filología Románica de la UCM y a la Licenciatura de idéntica denominación que, en los años en los cuales se cursaban los estudios universitarios, correspondientes a la antigua Licenciatura ya desaparecida, brindaba la posibilidad de acceder a unos contenidos y a unos planteamientos interliterarios que propiciaban el planteamiento y la ejecución de investigaciones como la que ahora nos ocupa. A su Profesorado y a los extintos Planes de Estudio, mi agradecimiento. En particular, al Dr. Juan Miguel Ribera Llopis quien acogió mis deseos de investigar sobre este tema, poniéndome en contacto con la Dra. Maria Àngela Cerdà i Surroca, como experta en el *Prerrafaelismo*. La Dra. Cerdà i Surroca atendió con gran amabilidad y cordialidad la decisión, aportando todo tipo de ayuda, tanto académica como personal.

Mi agradecimiento también a la familia italiana Origlia por sus atenciones y aportaciones sobre crítica literaria relacionada con el *Prerrafaelismo* en Italia. Igualmente he de agradecer a la Dra. Angela Ambrosini el poner a mi disposición sus trabajos de investigación sobre el escritor almeriense Francisco Villaespesa. Asimismo, el agradecimiento a mi familia por la paciencia otorgada mientras me ocupaba en las labores del presente estudio.

Todo ello deseo convertirlo en la dedicatoria de todas estas páginas y del tiempo dedicado a su composición, a mi nieto Elio Bucchi Cordero.



## 1. EL PRERRAFaelISMO

Se conoce con el nombre de *Prerrafaelismo* el movimiento pictórico-literario surgido en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Nace oponiéndose a las normas académicas victorianas, en un intento de renovar el arte. Sus jóvenes componentes se rebelan contra la Royal Academia of Arts, prestigiosa pero anquilosada entidad nacional del arte, fundada en 1768, con el deseo de recuperar la sencillez y naturalidad de los pintores del Trecento y del Quattrocento, es decir, anteriores a Rafael de Sanzio, y es por esta razón que se acogen al nombre de *Prerrafaelistas*.

Las ideas sobre arte que regían en el siglo XVIII en Inglaterra, en vez de avanzar, con el paso del tiempo, sufrieron un retroceso, por lo que llegó un momento en que la citada Academia quedó desfasada. De los trabajos realizados por el crítico A. Sarabia, respecto a la Academia de las Artes, que nos hemos permitido resumir, extraemos los siguientes datos:

“Su primer presidente, Sir Joshua Reynolds (1723-1792), fue quien había establecido las líneas pedagógicas. Éstas quedaron reflejadas en sus famosos *Discursos* que abarcan desde la fecha de la inauguración de la Academia, hasta que éste se despide de su cargo en 1790. Los tres consejos básicos de Reynolds eran: 1. Estudia las obras de tus predecesores; 2. Observa las reglas producidas por una larga tradición; 3. Sigue tu propio juicio en tu trabajo. Pero los académicos posteriores a Reynolds olvidaron el tercer punto y realzaron los otros dos, con lo cual, la influencia positiva de Reynolds en el siglo dieciocho, se había convertido en perjudicial a mediados del diecinueve, sobre todo porque sus palabras fueron mal interpretadas.” (Sarabia, 1992: 15-17)

Las normas que impusieron sus predecesores fueron tan perjudiciales que los artistas que ingresaban en la Real Academia con deseos de renovación, como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) tuvieron que abandonar la entidad oficial para crear al margen un movimiento que diera cabida a sus ilusiones. Ante esta situación surgen diversos modos de salir de la crisis en la que el arte había sucumbido. O bien se avanzaba en sentido progresista, dando un salto hacia el futuro, o se volvía a los ambientes pretéritos, como habían hecho los Nazarenos alemanes en Roma e hicieron también en Inglaterra autores como Ford Madox Brown (1821-1893). Esta actitud repercute igualmente en los jóvenes pintores, dando así lugar a la creación del llamado Movimiento *Prerrafaelista*. Para hablar del *Prerrafaelismo*, es conveniente retro-



ceder en el tiempo algunas décadas anteriores, en las que se creó la Escuela Nazarena (1806) movimiento pictórico romántico de principios del siglo XIX. Sus componentes se establecieron en Roma fundando una sociedad a la que en un principio llamaron *Los Hermanos Prerrafaelistas*, con el deseo de crear una reacción contra el neoclasicismo, hacer desaparecer del arte toda sugestión formal y de contenido del mundo clásico e, inspirándose en el cristianismo, seguir las enseñanzas del arte anterior a Rafael. Éstos se dedicaron a revivir la pintura religiosa alemana de la Edad media y la pintura italiana del Quattrocento. Organizaron el Gremio de San Lucas y, por su ascético modo de vida en un monasterio abandonado de Roma, terminaron llamándoles Nazarenos.

Los Nazarenos, en un principio, influyeron en los *prerrafaelistas* por medio de Ford Madox Brown, aunque esta primera etapa fue breve. De igual modo, éstos se inspiraron en el místico poeta y diseñador de finales del siglo XVIII, William Blake (1757-1827). A pesar de la influencia de los Nazarenos en los *prerrafaelistas*, existen, sin embargo, grandes diferencias entre ellos ya que a los primeros les interesaba única y exclusivamente el arte religioso mientras que los segundos reflejan en su pintura la obra literaria de los grandes escritores, como la poesía épica sobre el rey Arturo, Dante, Shakespeare, los románticos y los contemporáneos.

La posterior *Hermandad Prerrafaelista* (1848) creada por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1829-1896) no tienen mucho que ver con estos puritanos pintores de principios del siglo XIX. Entre otras cosas, porque la idea principal de los *prerrafaelistas* era pintar la naturaleza directamente, mientras que los Nazarenos no eran fieles a ella, pues a la hora de pintar siluetas humanas nunca copiaban de un modelo auténtico para evitar toda sensualidad en el arte religioso. Los *prerrafaelistas*, en cambio, según A. Sarabia, "... tenían grandes deseos de cambiar el mundo, de iniciar una nueva era en la pintura, de volver a beber de las fuentes siempre nuevas de la naturaleza." (Sarabia, 1992: 53). Será el mismo Rossetti quien lo manifieste en el primer número de la revista *The Germ*: "La finalidad que tendremos siempre ante nosotros en todos nuestros escritos sobre arte consistirá en alentar e imponer una adhesión total a la sencillez de la naturaleza, y también en dirigir la atención, como medio auxiliar, hacia las relativamente pocas obras de arte que hasta ahora se han producido con este espíritu." (Sarabia, 1992: 52).

Hemos de tener presente que, ya con anterioridad, en la pintura inglesa del primer cuarto de siglo se formó otra entidad completamente idealista, llamada Hermandad Poética, surgida en torno a la figura de Blake y que ejerció gran influencia en un grupo de hombres jóvenes en los que ya se advierte el espíritu legendario y el gusto por el italianismo que repercutirá en los *prerrafaelistas*. A esto se debe añadir el carácter social de los *prerrafaelistas* que también contaba en sus deseos de renovación, ya que el *Prerrafaelismo*, tomando el dato de la *Enciclopedia Salvat*: "fue, sobre todo, una reacción típicamente anglosajona, dirigida contra el 'materialismo' y el 'maquinismo' imperantes." (AA.VV., 1979: t. 9, 197).

### 1. 1. ¿Prerrafaelitas o prerrafaelistas?

Con frecuencia, existe una duda a la hora de nombrar a sus componentes: ¿*prerrafaelitas* o *prerrafaelistas*? Intentando aclarar esta cuestión nos remitiremos a expertos en la materia que nos harán ver la complejidad del asunto. Para ello, en primer lugar, nos remontamos a la *Enciclopedia Universal de Espasa-Calpe*, en la que podemos comprobar cuál puede ser la definición correcta, al explicar que los *prerrafaelistas* "Favorecidos por el resurgimiento católico de Oxford [...] enamorados de Shelley, Byron

y Keats,[...] mostraron gran predilección por la sencillez é ingenuidad de los prerrafaelitas, esto es, los maestros italianos de los siglos XIII y XIV.”(AA.VV., 1991: t. 47, 177). Los redactores se basan, a su vez, en documentos italianos, pues escriben lo siguiente: “(Siguiendo a Julio Natali y Eugenio Vitelli, en *Storia dell'Arte*, t.III página 288, llamamos *prerrafaelitas* á los artistas próximamente anteriores á Rafael, y *prerrafaelistas* á los modernos imitadores de aquéllos.)” (AA.VV., 1991: t. 47, 177).

Deberíamos llamar, por tanto, a los miembros de la corriente aquí mencionada hasta ahora, es decir, a la creada por Dante Gabriel Rossetti y sus compañeros, *prerrafaelistas*. Diccionarios posteriores reúnen los dos vocablos definiéndolos conjuntamente, por ejemplo, en el *Diccionario Enciclopédico* editado por Salvat, encontramos esta definición: “Prerrafaelista o prerrafaelita: partidario del prerrafaelismo.” (AA.VV., 1968: t. 4, 2747).

F. López Estrada nos muestra lo que opinaba Rubén Darío al respecto: “El mismo Rubén comenzaba el 28 de Noviembre de 1899, un artículo sobre el Modernismo en estos términos: ‘puede verse constantemente en la prensa de Madrid que se alude al Modernismo, que se habla de decadentismo, de estetas, de prerrafaelistas con s y todo’. La curiosidad de Rubén por el grupo inglés llega a notar que el adjetivo español, que por entonces se introduce en la terminología artística, puede derivarse del nombre del movimiento: Prerrafaelismo, y entonces es prerrafaelista; o directamente del término inglés pre-Raphaelite, del que resulta prerrafaelita.” (López Estrada, 1971: 71). Tampoco hay unanimidad en los críticos italianos de principios del siglo XX. Por ejemplo A. Agresti, en su traducción del inglés de *Poesie di D. G. Rossetti*, los denomina *preraffaellisti*. (Agresti, 1899), mientras que R. Lo Schiavo opta por la forma sin -s-, es decir, *prerafaeliti* (Lo Schiavo, 1957).

Siguiendo con otros ejemplos, el traductor al castellano de la obra de G. Metken, *Die Präraffaeliten* (1982), J. L. Díaz de Liaño, escribe siempre *prerrafaelistas* y el crítico J. V. Selma, a lo largo del estudio que citaremos, se queda con la forma *prerrafaelitas* (Selma, 1991). G. Allegra, en su obra *El reino interior* (1986), en el original italiano los denomina *preraffaelliti*, aunque en la traducción al español se les denomina *prerrafaelistas*. Del mismo modo, M. Á. Cerdà i Surroca los denomina *prerrafaelitas* en sus escritos en catalán, mientras que en sus aportaciones en español adopta la forma *prerrafaelistas* (Cerdà i Surroca, 1981, 1987, 1995). R. Gullón utiliza *prerrafaelista* (Gullón, 1984, 1990), e igualmente J. M. Martín Triana, en su estudio y antología sobre la producción *prerrafaelista*. (Martín Triana, 1976). El ya mencionado estudioso de la materia, A. Sarabia, los denomina igualmente *prerrafaelistas* en todos sus trabajos relacionados con el *Prerrafaelismo*. (Sarabia, 1992, 1997). Para no ser repetitivos señalaremos como última aportación la opinión de H. Hinterhäuser, en el estudio al que recurriremos en varias ocasiones, quien los denomina *prerrafaelitas*, si bien nos aclara que para nuestra lengua existen dos vocablos: “En español coexisten las formas *prerrafaelita* y *prerrafaelista*.” (Hinterhäuser, 1980: 103, n. 22).

De todo ello deducimos que, dado que se permiten los dos vocablos, deberíamos usar la forma *prerrafaelitas* al referirnos a los artistas del medievo y *prerrafaelistas* cuando hablemos de los artistas del movimiento inglés de mediados del siglo XIX que tanto influyera en las artes y literaturas de finales del XIX y principios del XX.

## 1. 2. La P. R. B. F. Madox Brown y W. Blake.

La *Pre-Raphaelite Brotherhood* se fundó en Londres en el año 1848. Lo que comienza siendo una agrupación de jóvenes artistas unidos en una lucha común contra los cánones de la Real Academia de las

Artes se convertirá después en uno de los fenómenos artístico-ideológicos más importantes del siglo XIX. Sus creadores se organizan en una especie de confraternidad, con el nombre de *Pre-Raphaelite Brotherhood* o *Hermandad prerrafaelista*, conocida después simplemente por sus iniciales P.R.B., siglas con las que solían firmar sus obras. Los pioneros de esta revolución artística son William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti. Con ellos se relacionará Ford Madox Brown y se les unirán James Collinson (1825-1881), del cual se enamorará Cristina Rossetti (1830-1894), elemento femenino de la Hermandad; si bien Collinson abandonará pronto el grupo artístico, pues sólo permanece en él dos años, para ingresar después en un convento por su conversión al catolicismo. La obra literaria de Cristina Rossetti refleja esa frustración amorosa como veremos más adelante. El escultor Thomas Wolner (1825-1892) también es otro componente del grupo; y finalmente señalaremos a William Michael Rossetti (1829-1919) hombre de confianza de la Hermandad pues en él recae la responsabilidad de administrar y dirigir la revista *The Germ*, titulada *Pensamientos en pro de la Naturaleza, en Poesía, Literatura y Arte*, encargada de difundir durante dos años los ensayos, artículos, poemas o dibujos realizados por el grupo. Esta publicación especializada fue la primera que se editó en el mundo, según J. L. Martín Triana, "...dando así un paso adelante de lo que sería después común a todos los *ismos*. (Martín Triana, 1976: 14). En un segundo momento se unirán William Morris (1834-1896) y Edward Burne-Jones (1833-1898). Algunos autores incluyen también a Charles Swinburne pero no queriendo alargar demasiado la nómina, nos ceñiremos a los más significativos.

El acontecimiento de rebeldía a los cánones establecidos ya señalado, tiene lugar, precisamente, en la misma Real Academia, de la que los tres pioneros forman parte. Hunt había ingresado en el año 1844, Rossetti lo haría un año después, aunque Millais, como niño prodigio que fuera, había ingresado a la edad de once años; pero su amistad se inicia en 1848, concretamente en la exposición de pintura de la Real Academia de aquel año. Dante Gabriel Rossetti la visita y de todos los cuadros que forman parte de la exposición –mil cuatrocientos setenta y cuatro– sólo le atrae poderosamente la atención uno, basado en un poema de su admirado poeta John Keats (1795-1821), titulado *La víspera de Santa Inés* (1848), que representaba el final del poema. Al contemplar el cuadro, Rossetti se da cuenta de la presencia de su autor Hunt. A partir de ese momento comienza la amistad entre ambos. Hunt hace que se conozcan en seguida Rossetti y Millais. Según A. Sarabia:

"Se reúnen los tres por primera vez en agosto de 1848 y antes de que pasara un mes ya habían constituido la Hermandad. Los tres amigos tan diferentes iban a dar a luz una organización que se habría de convertir en el grupo más denostado, admirado, discutido e influyente de la historia del arte inglés a lo largo del siglo diecinueve, un grupo que llevaría sus ecos no sólo a la pintura sino a la poesía, al diseño de muebles, a la decoración, a la moda, a una manera peculiar de sentir la vida, y que crearía un nuevo tipo de mujeres que nos siguen conmoviendo cuando las contemplamos en los lienzos en que quedaron vivas para siempre." (Sarabia, 1992: 50)

Reunidos los tres entusiastas emprendedores en la casa de Millais contemplan el volumen de Carlos Lasinio (1757-1839) con grabados que reproducían los frescos del Camposanto de Pisa. Lasinio atribuía estas pinturas a diversos pintores medievales, entre ellos Gozzolo, Aretino y Orcagna. Los frescos representan escenas bíblicas y de la *Leyenda Áurea*. Por primera vez admiran la pintura italiana primitiva, la

sinceridad y originalidad de sus autores, y especialmente la libertad con que pintaban sin seguir norma ninguna y la fidelidad a la naturaleza. Aquellos grabados se convertirán en el ideal que ellos debían alcanzar. Nuevamente es el crítico A. Sarabia, quien aporta los datos; así nos dice que, tomando las palabras de Hunt: “El hecho de llamarse prerrafaelistas no implicaba la copia ni la imitación de los pintores anteriores a Rafael, sino la admiración y el seguimiento de la sencillez, la integridad, la sinceridad y la originalidad de aquellos pintores.” (Sarabia, 1992: 59). Pero no imaginaban ellos que, precisamente el hecho de llevar ese nombre habría de acarrearles grandes controversias, pues uno de sus principales problemas fue su elección en un momento en el que Rafael era ensalzado como la verdadera cumbre de toda la historia del arte.

La gran importancia del movimiento *prerrafaelista* consistió en desarraigarse de los cánones renacentistas, dirigiendo su mirada a épocas anteriores, buscando la pureza del arte, y huyendo del academicismo reinante; no olvidemos que fueron los primeros que se atrevieron a romper con las normas establecidas, por lo que se les considera el origen de los pintores modernos. Pero si en un principio se basaron en el medievo, muy pronto se centrarían en el mundo que les rodeaba; es su etapa realista, influenciada por F. Madox Brown, que desembocó finalmente en una etapa de evasión o ensoñación, totalmente simbolista, predecesora del *Art Nouveau*. Como también afirma A. Sarabia:

“Hemos de manifestar que, desde el principio se detectan en el Prerrafaelismo dos corrientes bien diferenciadas: por una parte la fidelidad a la naturaleza, que les llevó a una extraordinaria meticulosidad en los detalles más mínimos del cuadro, -de ellos se ha dicho que eran auténticas fotografías- pintando directamente del natural. Por otra parte, existió otra línea más fecunda para la imaginación, teñida de cierto misticismo, que se denomina como *rossetismo*, debido a su creador, Dante Gabriel Rossetti. De esta línea brotaría más adelante el *Art Nouveau* en las artes plásticas y el Esteticismo y Modernismo en la literatura.” (Sarabia, 1992: 64)

Ya hemos señalado que los pioneros de esta revolución artística son William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, pero antes de entrar en pormenores sobre los personajes más importantes de la *Hermandad Prerrafaelista*, hablaremos de Ford Madox Brown, que tanto impacto tuvo en los pintores *prerrafaelistas*. Algunos críticos como G. Metken señalan que Ford Madox Brown no perteneció a la *Hermandad Prerrafaelista* aunque influyó grandemente en ella (Metken, 1982: 29); sin embargo, J. L. Martín Triana le reconoce insertado en la Hermandad en la segunda etapa, es decir, la realista, siendo éste el enlace entre los Nazarenos y los *prerrafaelistas*. (Martín Triana, 1976: 13). A. Sarabia, por su parte, clarifica con más detalles por qué Madox Brown no formó parte de la Hermandad:

“...aunque estuvo siempre íntimamente unido con el grupo y fue uno de los pilares en que la Hermandad se apoyó, no formó nunca oficialmente parte de ella, probablemente debido a su carácter especialmente solitario, retraído y completamente entregado a sus propias ideas y a su trabajo. En cierto modo, reprodujo en su vida la tremenda soledad y pasión de los héroes de Byron, por el que sentía gran admiración. Pero, seguramente no fue sólo este el motivo: Rossetti siempre deseó que Brown formase parte de la Hermandad, sin embargo Hunt no tenía los mismos sentimientos que Rossetti dado que Brown seguía a los maestros nazarenos; y los prerrafaelistas, ávidos de renovación, deseaban eliminar esta tendencia.” (Sarabia, 1992: 55)

Ford Madox Brown siempre estuvo muy unido a Rossetti. Éste le conoció antes que al resto de sus com-

pañeros *prerrafaelistas*; con él empezó a trabajar en su estudio. Brown le enseñó la técnica del color, pero los caracteres de ambos eran totalmente dispares. Brown estaba acostumbrado a trabajar de forma incansable y Rossetti, el gran soñador, pasaba más tiempo entregado a su imaginación que a llevar a la realidad lo que albergaba su mente, por lo que pronto abandonaría su estudio. Sin embargo, la amistad que naciera entre ellos perduró a lo largo de toda su vida. Así lo señala A. Sarabia: “Y Brown seguirá siendo su amigo fiel; a él acudirá Rossetti cada vez que se encuentre con problemas y él diseñará la preciosa cruz céltica que da sombra a la tumba de Gabriel y esculpirá el busto que le recuerda frente a su casa de Chelsea.” (Sarabia, 1992: 42-43). Ford Madox Brown, que había nacido en Calais y fue educado en el continente, regresa definitivamente a Inglaterra en 1844. Anota G. Metken que “Brown, con sus consejos y sus obras, ayuda a Rossetti, a Holman Hunt y, más tarde, a Burne-Jones para trabajar asimismo, a partir de 1861, para la empresa de Morris.” (Metken, 1982: 29). En definitiva, Ford Madox Brown estuvo siempre trabajando junto a la *Hermandad Prerrafaelista*.

G. Metken nos informa además de que: “También Brown se vio conmovido por los temas, entonces en boga, de tipo romántico, histórico y sentimental que en gran parte procedían de Walter Scott y de Lord Byron.” (Metken, 1982: 29). Anota igualmente este crítico que Brown, “En 1845 hace un viaje a Italia. [...] En Roma se encuentra con Friedrich Overbeck y con Peter Cornelius, con los que se establece el contacto directo con la fase tardía de los Nazarenos que tanto interesaba entonces a Inglaterra.” (Metken, 1982: 30). Ford Madox Brown fue el primero en romper con la tradición académica y comenzar un arte absolutamente nuevo de técnica y de estilo, del cual el *Prerrafaelismo* y la escuela inglesa moderna fueron una filiación directa. Naturalmente la Academia le rechazó. Pero lo que más le interesaba a Ford Madox Brown era resaltar la realidad social de su país. Sus obras reflejan la denuncia de las situaciones por las que pasan los más desafortunados, no limitándose únicamente a reflejarlo en su arte sino actuando de manera directa, bien abriendo comedores en invierno para que pudiesen alimentarse los más pobres, bien buscando trabajo para los obreros en paro, como hiciera en Manchester en la década de los años ochenta. Sobre su cuadro *Trabajo* (1852-1865) opina A. Sarabia: “...ha sido con frecuencia considerada como la obra maestra del *Prerrafaelismo*; de ella dijo Sidney Colvin: ‘Es una obra maestra diseñada para constituir un completo drama de la vida del siglo diecinueve, con sus figuras centrales de un grupo de obreros cavando una zanja en la calle y llena de todo tipo de contrastes entre ricos y pobres, débiles y fuertes, vulgares y elegantes, perezosos y ocupados, pensadores y contemplativos’.” (Sarabia, 1992: 145).

En su cuadro *La última mirada a Inglaterra* (1852-1856), en opinión de G. Metken: “el más conocido del siglo XIX inglés, [...] las aspiraciones que alberga el nuevo arte, como realismo, narración social, mensaje moral, quedan plasmadas aquí en una fórmula convincente.” (Metken, 1982:78). Esta obra refleja, o más bien denuncia, la salida de una barca en la que un grupo de emigrantes con destino a Australia saluda por última vez, lanzando una mirada de profunda tristeza a su tierra natal. El autor del cuadro escribió un soneto con el mismo título. La temática nos hace pensar en la denuncia de una contemporánea suya, Rosalía de Castro, con sus hermanos gallegos emigrando en grandes oleadas hacia América. Basándonos en el estudio de G. Metken, anotamos:

“El mismo Brown escribió sobre su cuadro: ‘Trata de la gran ola de emigraciones que en 1852 alcanzó su cota máxima. [...] Con el fin de mostrar la plenitud de la tragedia en la escena de la despedida, he escogido a una pareja de la clase media que, por su educación y refinamiento, se halla en perfecta situación de conocer lo

mucho que pierde.' [...] El tema se lo inspira la partida de Woolner a Australia. El escultor de la hermandad, debido a su situación económica decide emigrar como tantos otros contemporáneos suyos. A despedirle acudieron Hunt, Brown y Rossetti. Este nunca perdió el contacto con él a través de la correspondencia. El presenciar esta despedida es lo que motiva a Brown a realizar uno de los cuadros más bellos del Prerrafaelismo. El cuadro muestra la contraimagen del triunfalismo colonial de la era victoriana que pretextaba llevar la civilización y la fe a los *salvajes*. Quienes aquí viajan no son conquistadores; ellos están obligados a buscar la felicidad y una cierta prosperidad en la lejanía: el reverso de la tan brillante medalla imperial.” (Metken, 1982: 79)

Como se ha indicado con anterioridad, también Ford Madox Brown escribió un soneto con la temática del cuadro. Esta técnica de plasmar mediante la pintura y la obra literaria conjuntamente un mismo asunto, parece tener su origen en W. Blake que fue poeta, dibujante e impresor al mismo tiempo. En sus primeros libros acompaña cada poema con magníficas ilustraciones, aunque al final de su trayectoria, el texto poético está completamente subordinado a éstas, pretendiendo sintetizar en el grabado un texto cada vez más breve, en el que condensa la visión pictórica y poética que mueve su inspiración. Dante Gabriel Rossetti, utilizando una técnica parecida, escribirá en un ángulo del cuadro la versión literaria del tema en cuestión, para lo cual utilizará la forma métrica del soneto, haciendo así renacer la expresión literaria que utilizara en el medievo Dante Alighieri. La corriente idealista y simbólica que se había desarrollado en Inglaterra en el siglo XVIII, tuvo su continuidad con la fundación de la Hermandad *prerrafaelista*. Rossetti fue quien dio a conocer al resto de la Hermandad a W. Blake, por el que sentía gran admiración. Por la importancia que tiene para el movimiento *prerrafaelista*, anotamos unas pinceladas sobre Blake.

William Blake nació en Soho (Londres) y estudió en la Real Academia de Bellas Artes; imprimía sus propios libros y, con pulcritud de artífice medieval, sometía estas artes a una superior unidad de belleza, de modo que una se complementaba con la otra logrando una maravillosa armonía. Es el germen del artista total que se manifestará plenamente a finales del siglo XIX y principios del XX bajo el nombre de Modernismo. Blake fue un caso aislado en su tiempo pues no se sometió a ninguna escuela; se trata de un artista originalísimo que seguía su propio instinto, envuelto siempre en sus místicas visiones, razón por la cual los *prerrafaelistas* intentaron reivindicar su figura a mediados del siglo.

Según anota A. Sarabia: “Probablemente Blake y Browning constituyeron la influencia artística y literaria más fuerte sobre el joven Rossetti. A principios de 1847 había entrado en contacto por primera vez con la obra de Blake en la sala de manuscritos del British Museum.” (Sarabia, 1992: 28). El descubrimiento de los manuscritos de W. Blake supone un acontecimiento muy importante para Dante Gabriel Rossetti, dado que su influjo será determinante para la creación del movimiento *prerrafaelista*. Además de esos manuscritos, hay que hablar también de un cuaderno de notas con apuntes y algunos poemas breves que escribió entre 1793 y 1818, al que se denominó el *Manuscrito Rossetti*, pues lo adquirió en 1847 el poeta Dante Gabriel Rossetti, uno de los primeros artistas que reconocieron el valor de Blake. En la obra de W. Blake encontró Rossetti la razón de ser de todas aquellas inquietudes que bullían en su interior. Tanto la poesía como las ideas sobre crítica del arte de W. Blake produjeron en Rossetti un gran impacto. Sobre los *Discursos* de Sir Joshua Reynolds (1723-1792), primer presidente de la Real Academia, W. Blake muestra su desacuerdo haciendo ver, mucho antes de la rebelión de los *prerrafaelistas*, que el arte oficial estaba muy por debajo de los deseos de personas inteligentes que, como él, deseaban un cambio radical. Nos



centramos nuevamente en el estudio de A. Sarabia para extraer las opiniones de W. Blake sobre el arte oficial: “He aquí algunas afirmaciones entre las muchas dispersas en las *Notas* de Blake, que apuntan hacia el camino que estaba dispuesto a seguir: “ ‘El hombre que al examinar su propio espíritu no encuentra nada de inspiración no debiera ser artista. Reynolds cree que todo lo que sabe el hombre es porque lo ha aprendido. Yo digo, al contrario, que el hombre trae consigo al mundo todo lo que tiene o pueda tener. El hombre que en su alma y en sus pensamientos no ha viajado jamás al cielo no es un artista. ¿Qué tiene que ver la razón con el arte de la pintura? El conocimiento de la Belleza Ideal es algo que no se adquiere. Nace con nosotros.’ ” (Sarabia, 1992: 29). Por lo tanto, W. Blake fue mucho más allá de los artistas que deseaban implantar como centro de inspiración la naturaleza. Para él la inspiración procedía del mundo interior de uno mismo. Esta idea caló muy hondo en Rossetti pues siempre plasmó lo que su imaginación le dictaba.

Por la gran influencia que tuvo la obra literaria de W. Blake en Dante Gabriel Rossetti, hacemos mención especial a las *Canciones de la inocencia*, conjunto de poemas publicado en 1789, que encierran una visión del mundo lleno de lírica ternura, y las *Canciones de la experiencia* (1794), otro grupo de composiciones breves, semejantes a las anteriores pero saturadas de un poético desencanto de la vida. De la edición bilingüe de E. Caracciolo sobre la poesía de W. Blake, extraemos los datos según los cuales, la intención del poeta inglés en estos dos conjuntos de poemas es “...mostrar los dos estados contrarios del alma humana, inocencia y experiencia que están simbolizadas por las figuras del cordero y el tigre respectivamente.” (Caracciolo Trejo, 1987: 31).

Del mismo modo, observamos la preocupación del W. Blake, ya en su tiempo, por los perjuicios que causaba la industrialización; otro motivo más que es válido para relacionar la influencia de éste en los *prerrafaelistas*. Así lo comprobamos en los datos de la *Enciclopedia Rialp*, en la que, refiriéndose concretamente al libro de W. Blake que venimos comentando, dice lo siguiente: “*Los Cantos de la Inocencia*: El mundo de la naturaleza y el humano es el del amor, la belleza y la inocencia, gozado por un poeta que, milagrosamente, conserva una inspirada e intachable visión. En *Los Cantos de la Experiencia* muestra cómo la pureza espontánea y la alegría se ven ensombrecidos por la experiencia de la perversión, el sufrimiento y exceso de autoridad. En estas dos obras se mezclan la inocencia de los verdes campos y la experiencia de la Revolución industrial, un cielo idílico y el infierno de las oscuras y satánicas fábricas.” (AA.VV., 1984: t. 4, 317). Igualmente podemos ratificar la influencia de W. Blake en Dante Gabriel Rossetti si nos fijamos en la edición de E. Valentí al mismo libro; así dice la crítica sobre los *Cantos de Inocencia* y *Cantos de Experiencia*: “Hay indiscutibles puntos de contacto entre Blake y la estética prerrafaelita. El interés por la artesanía (y su práctica), el rechazo de la industrialización y masificación, la fe casi religiosa en el arte y un concepto de la Belleza, armónico y clásico. Entre los prerrafaelitas hubo quienes se dedicaron a la poesía, a la pintura y a la artesanía, actividades que emprendieron con una voluntad consciente de asumir cierto estilo de vida, por lo cual no es sorprendente que vieran a Blake como un predecesor.” (Valentí, 1987: 48).

De manera casi unánime, los críticos van anotando la indignación del poeta ante una sociedad dura e indiferente. Así opina nuevamente E. Caracciolo acerca de los conceptos sobre el rechazo del urbanismo:

“De manera muy personal, Blake se alinea en la condenación de la sociedad que ya expresara Rousseau. De allí que el alma pura es vista siempre en un simbolismo pastoral, distante del mundo urbano. En verdad, Blake contempló el arribo de la sociedad industrial –*satanic mills*– con el horror de quien asiste a una catástrofe cuya dimensión sólo podría comprenderse como expresión de una hecatombe espiritual. Blake, desde

su ensoñación, llevó a cabo una crítica radical de todas las creencias de su tiempo. Se anticipó a muchos de los pensadores que hoy forman parte del acervo cultural occidental.” (Caracciolo Trejo, 1987: 12).

La trayectoria que seguirá Dante Gabriel Rossetti a lo largo de su vida está condensada en estos *Cantos* de W. Blake. Rossetti pasará del mundo de la inocencia, el mundo de las primeras obras de su juventud, al mundo amargo de la experiencia, expresándolo en su obra pictórica y literaria, creando toda una serie de mujeres rossettianas que plasmarán todos los acontecimientos de su vida. Desde la mujer angelical de su primera etapa –incluidos los lienzos dedicados a temas evangélicos como *La adolescencia de la Virgen* (1849) o *La Anunciación* (1850)–, pasando por la *Beata Beatrix* (1863), hasta llegar al final de su vida en la que, destrozado por sus amargas experiencias, plasmará en sus obras mujeres como *Venus Verticordia* (1864-1868) o *Lady Lilith* (1868), la mujer demoniaca.

W. Blake escribió igualmente en sus libros proféticos una serie de extensos poemas entre los que destacamos *Milton* y *Jerusalén*, que arrancan de temas bíblicos sugeridos por el gran poema miltontiano de la caída del hombre y la salvación simbolizada por la ciudad profética. Estos temas tendrán gran repercusión en todo el Simbolismo para llegar después al Modernismo hispano.

Señalamos otra obra de W. Blake por el impacto que causa igualmente en el mundo moderno: *El matrimonio del cielo y del infierno* (1790-1793) en la que pretende demostrar la importancia de los contrarios. De la edición, cuyo prólogo escribiera Luis Cernuda, extraemos las siguientes opiniones: “Para Blake el bien y el mal son igualmente necesarios en la vida, pues, los contrarios son condición para originar la tensión que la vida requiere: ‘Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana.’” (Cernuda, 2003: 24). Sus ideas no podían ser aceptadas en el momento que le tocó vivir, por lo que su existencia transcurrió siempre en un mundo ideal muy particular. De nuevo aquí la similitud con Dante Gabriel Rossetti, o mejor, el impacto que Blake pudo causarle, dado que fueron dos personalidades afines.

No queremos finalizar los comentarios a la obra de W. Blake sin mencionar uno de sus últimos trabajos; se trata de las ilustraciones que realizó sobre *La divina comedia*, de Dante Alighieri. De todas las ilustraciones relativas a la obra del poeta medieval, nos ha llamado especialmente la atención la referida al momento en que Dante y Virgilio llegan a las puertas del Purgatorio y observan en la muralla, esculpidas en piedra, dos escenas bíblicas: la llegada del Arca de la Alianza a Jerusalén y la Anunciación. Nos referiremos a la última ya que esta temática es recuperada por Dante Gabriel Rossetti y nos preguntamos si pudo ser también por la influencia que Blake le suscitara. El texto pertenece al inicio del Canto X del Purgatorio, versos 34-45, y dice así:

- 34 L'Angel che venne in terra col decreto  
de la molt'anni lacrimata pace,  
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,  
37 dinnanzi a noi pareva sì verace  
quivi intagliato in un atto soave,  
che non semiava imagine che tace.  
40 Giurato si saria ch'el dicesse Ave!;  
perche iv'era imaginata quella



ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;  
43 e avea in atto impressa esta favella  
Ecce ancilla Dei, propriamente  
come figura in cera si suggella.”  
(Alighieri, D. 1965: 238-239)

Las fechas en las que el artista realizó esta ilustración datan de los años 1924-1927, esta última fecha coincide con la muerte de Blake, por lo que no pudo seguir ilustrando la obra de Dante.

### 1.2. a. El Prerrafaelismo en los orígenes de la modernidad cultural. Importancia del Movimiento de Oxford.

A lo largo de este estudio se acudirá con frecuencia a obras y autores típicamente modernistas, debido a que ambas corrientes artísticas, *Prerrafaelismo* y Modernismo, están relacionadas. Si tenemos en cuenta la opinión de G. Allegra, podremos observar de qué manera el *Prerrafaelismo* incide en el Modernismo. El crítico lo expresa en numerosas ocasiones. Tomamos una de ellas: “Vayamos ahora al prerrafaelismo directa e intrínsecamente recibido, es decir, a aquellos literatos y críticos que desde dentro del modernismo se sintieron atraídos por la obra de Dante Gabriel Rossetti.” (Allegra, 1986: 334). A través de esta investigación iremos señalando otros textos en los cuales G. Allegra se decanta por opiniones semejantes.

Otro factor a tener en cuenta es la importancia del llamado *Movimiento de Oxford* (1833-1845); críticos como J. V. Selma, por ejemplo, lo ha señalado en sus investigaciones, debido a la influencia que supone este movimiento en la renovación de las artes, ya que tiene como objetivo renovar las costumbres en la Inglaterra del siglo XIX.

El *Prerrafaelismo* no es un hecho aislado sino que es consecuencia del momento social que estaba viviendo la Inglaterra de la época victoriana. Así lo anota V. Selma: “Desde Londres, Oxford y Cambridge diversos representantes burgueses de una intelectualidad hasta cierto punto inconformista con diversos órdenes de la política victoriana, hombres como Augustus Welby Pugin (1812-1852), Thomas Carlyle (1795-1881) o John Ruskin (1819-1900) defienden una reforma radical de las costumbres al tiempo que administran ‘nuevos’ signos de calidad estética, artística, ética o espiritual.” (Selma, 1991: 36).

El hecho de intentar revivir el pasado surge precisamente dentro de la iglesia episcopal anglicana. En ella se produce cierto descontento por parte de algunos obispos intelectuales que se lamentan de que la Iglesia de Inglaterra, mirando a Roma, centre sus intereses en los poderes terrenales y se olvide de los orígenes de la iglesia primitiva. Nace así el llamado *Oxford Movement*, que pretendía resurgir las ideas religiosas de que los orígenes apostólicos y universales de la Iglesia no se habían interrumpido con la Reforma anglicana sino que ésta constituía una ramificación de la Iglesia católica. Este movimiento se inspiró en las ideas del Cardenal Newman (1801-1852) y del teólogo John Keble (1792-1866). Este último no abandona el anglicanismo, sin embargo Newman, perteneciente a una generación más joven, sí se convertirá al catolicismo; dicho movimiento fue una auténtica cruzada ideológica y aportó un espíritu de crítica radical al materialismo imperante.

El Movimiento de Oxford realizó importantes contribuciones a la Iglesia anglicana: restauró la dignidad de la Iglesia y de sus ministros, reavivó el interés por la teología y por la historia eclesiástica, fortaleció la aparición de la liturgia católica... Provocó, además, la organización de comunidades religiosas y propició

una nueva conciencia de la responsabilidad social de los cristianos, evidenciada por el establecimiento de misiones anglicanas en los barrios pobres de las ciudades británicas. Asimismo, inspiró nuevos logros artísticos, tanto en música como en arquitectura. Los *prerrafaelistas* establecieron contacto con el Movimiento de Oxford, concretamente Millais, Rossetti y Collinson. Éste se convierte al catolicismo en el año 1850, retirándose durante dos años a la vida monacal, como ya se comentó al hablar de los componentes de la Hermandad *prerrafaelista*.

J. V. Selma anota, además, en su estudio que “...el Movimiento de Oxford es la parte visible de un fenómeno religioso-intelectual general que se expandirá como un renacimiento de la sentimentalidad y la simbología católicas, oponiéndose al anglicanismo ‘austero’ de la clase media comerciante, a su alianza entre religión y capital.” (Selma, 1991: 37). Continuando con las ideas del crítico, señalamos también lo siguiente: “El Movimiento de Oxford estimulará la recuperación de una espiritualidad cristiana, primitiva e incorrupta, de un amor divino oprimido por los nuevos tiempos que también se rodea de una revitalización de rituales y símbolos religiosos.” (Selma, 1991: 37).

Este deseo de ‘purificar’ la religión, de volver a los orígenes del cristianismo, de desligar la Iglesia de la burguesía, también se da en la Europa católica, pues tanto en Italia como en Francia o Alemania, se aspiraba a una reforma que se agudizó especialmente a finales del siglo XIX, aunque no llegó a ser un hecho real. Medio siglo después, estos deseos de renovación, volverán a considerarse en el Concilio Vaticano II, con la figura del insigne papa Juan XXIII.

A través de la crítica podemos observar cómo las ideas del Movimiento de Oxford repercuten en las nuevas formas, tanto artísticas como religiosas o ético-sociales; esto influirá en el movimiento *prerrafaelista*, cuyas ideas estarán presentes en la creación del Modernismo, del cual sus facetas más populares se rigieron por las manifestaciones estéticas. No obstante, podremos observar que el origen del vocablo, *modernismo*, se inicia precisamente en la Iglesia. Nos basamos en palabras de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) para afianzar este término y sus orígenes:

“El movimiento modernista empieza por teólogos en Alemania, a mitad del siglo XIX. Teólogos protestantes, católicos, judíos, inician un movimiento de protesta algo semejante a lo que Lutero en otra época hizo cuando la Reforma contra Roma. [...] La idea del teólogo modernista [del] que luego se llamó modernista, es esta: unir en lo posible los dogmas con los descubrimientos modernos. [...] Así empieza el modernismo, y eso pasa a Italia y Francia, primero que a ningún otro país. En Francia el clero modernista tiene una extraordinaria resonancia. [...] El abate Loisy publicó, allá por el año 1903, un libro que yo tuve en mis manos y leí en esa época, en Madrid, [...] Entonces el Papa Pío X escribió la Encíclica contra el modernismo teológico. [...] Yo no voy a hablar de teología, [...] Es que éste es el precedente del modernismo. [...]” (Jiménez, 1962: 250-251)

Nos parecen muy interesantes las aportaciones del escritor, por lo que nos fijaremos en alguna otra, aunque sin pretender desviarnos demasiado del discurso actual. Según J. R. Jiménez, el vocablo atribuido a los poetas en ese momento era erróneo ya que debería atribuirse sólo a los teólogos. Así nos lo hace ver:

“Y ahora viene lo curioso. ¿Por qué se llama en España modernismo, falsamente, el movimiento poético general de esa época? Cuando yo tenía dieciocho años y llegué a Madrid, a Unamuno le llamaban por las calles ‘ese tío modernista’; lo he oído yo. Mucho antes que Rubén Darío llegara a Madrid, la segunda vez. ¿Por

qué? Porque Unamuno se abrevaba en la cultura alemana e inglesa. Unamuno era un modernista teológico.” (Jiménez, 1962: 253)

No queremos extender demasiado el comentario al respecto, sin embargo es importante señalar en qué momento y porqué a los escritores se les llama modernistas, basándonos siempre en la opinión del autor que venimos citando:

“Ahora bien ¿en qué está el error? El error está en que generalmente los poetas no son teólogos y toman el nombre más bien de Rubén Darío y aceptan lo que en Rubén Darío se llama modernismo, más que en Unamuno, porque no están enterados tanto del movimiento alemán teológico como [lo están] del movimiento francés literario.” (Jiménez, 1962: 253)

Para llegar a esta conclusión acerca de porqué a Rubén Darío se le llama modernista, nos dice J. R. Jiménez que también el vocablo llegó a Estados Unidos, a través de los teólogos y, según el escritor:

“Los poetas, críticos, políticos hispanoamericanos que vivían en los Estados Unidos: Martí, luego Rubén Darío, en algún momento también Silva, supieron de este nombre. [...] Martí sin duda, oyó eso de poesía modernista; yo no digo que Martí se dijera a sí mismo que era un poeta modernista, porque eso no lo hacen nunca los poetas. Los poetas no se ponen los nombres; luego vienen los críticos y ponen los nombres, y [éstos] se quedan.; unos los aceptan y otros no.” (Jiménez, 1962: 252)

Hemos de advertir que, dado que los textos de J. R. Jiménez están extraídos directamente de las conferencias dadas a los estudiante de la Universidad de Puerto Rico, la redacción literaria no es tan correcta como debiera; no obstante, nos parecen sumamente interesantes sus palabras, por lo cual hemos decidido incluirlas en nuestra investigación.

Retomamos nuevamente el discurso sobre lo relacionado con el vocablo Modernismo, ya que, al mismo tiempo, podemos observar cómo el Modernismo religioso también está presente en la literatura. Así, anotamos que se dan pensadores como Antonio Fogazzaro (1842-1911) en Italia que, según afirma R.Tenreiro, en el prólogo a la novela *Il Santo* (1906), “... quieren reencarnar en la Iglesia, aliada secular del más fuerte, el verdadero espíritu evangélico, llevándola a intervenir con brío en los problemas sociales de cada día, dando en todos aquella nota de ideal puro por encima de toda mezquina pasión e interés.” (Tenreiro, 1906: 18). Esta postura condujo a Antonio Fogazzaro a la excomunión y a que sus libros estuviesen puestos en el Índice. Del mismo modo, H. Hinterhäuser, en el estudio ya señalado, dice que “El programa de los modernistas es definido en la obra de Fogazzaro del modo siguiente: ‘Somos muchos los católicos –en Italia y fuera de Italia, clérigos y laicos– que deseamos una reforma de la Iglesia. La deseamos sin rebelión, llevada a cabo por la autoridad legítima.’” (Hinterhäuser, 1980: 26). Curiosamente anotamos que estas ideas de renovación se remontan al medievo si tenemos en cuenta la opinión de T. Gallarati sobre las inquietudes de Dante Alighieri al respecto. Así se expresa el crítico refiriéndose al autor medieval: “Nella sua vita silenziosa e misteriosa, che ha un suo invisibile corso, non si è formato solo il poeta, ma questo profeta e giudice dei vivi e dei morti, che crede in una sua missione riformatrice della Chiesa e dell’umanità, che ha assimilato, dando loro una impronta originale

sua, tutte le dottrine filosofiche e politiche, tutte le correnti religiose del suo tempo.” (Gallaratti, 1957: 16). Por lo que pensamos que los autores italianos disponían de una excepcional base a la cual referirse.

Fogazzaro propagó el Modernismo especialmente con su novela citada, obra que preconiza el ideal de un catolicismo sin dogmas concretos. Así lo expresa el protagonista de la novela: “Io vedo nell’ avvenire cattolici laici, zelatori di Cristo e della Verità, trovar modo di costituire unioni diverse dalle presenti [...] per l’associata difesa delle legittime libertà nel campo religioso, con certi particolari obblighi, non però di convivenza né di celibato, integrando l’ufficio del clero cattolico dal quale non avranno a dipendere come Ordine, ma solo come persone nella pratica individuale del Cattolicismo.” (Fogazzaro, 1985: 179-180).

De igual modo, Émile Zola (1840-1902) en Francia, con su novela *Rome* (1896), perteneciente a la trilogía *Lourdes, Rome, París*, hace presente las ideas preconizadas por el Movimiento de Oxford, señaladas en las páginas anteriores, en las cuales se dice que dicho movimiento propició una nueva conciencia de la responsabilidad social de los cristianos. E. Zola expresa en su novela reacciones similares a las de Antonio Fogazzaro, al poner en boca del protagonista los razonamientos siguientes: “Dans la conviction où il était que l’injustice se trouvait à son comble, [...] il se plut dès lors à rêver une solution pacifique, le baiser de paix entre tous les hommes, le retour à la morale pure de l’Evangile, telle que Jésus l’avait prêchée. D’abord, des doutes le torturèrent: était-ce possible, ce rajeunissement de l’antique catholicisme, allait-on pouvoir le ramener à la jeunesse, à la candeur du christianisme primitif? Il s’était mis à l’étude, lisant, questionnant, se passionnant de plus en plus pour cette grosse question du socialisme catholique, qui justement menait grand bruit depuis quelques années; [...] il se formula nettement dans son esprit, en cette certitude que le catholicisme, épuré, ramené à ses origines, pouvait être l’unique pacte, la loi suprême qui sauverait la société actuel.” (Zola, 1980: 23-24). Así, el protagonista de la novela –coincidiendo en que tanto en Fogazzaro como en Zola son sacerdotes y llevan el mismo nombre, Pedro, nombre emblemático para la Iglesia– dedica su vida a las personas más desgraciadas de la ciudad en la que vive; escribe un libro que titula *La Rome nouvelle* –cuyo título lo dice todo– con el deseo de hacer ver a la jerarquía eclesiástica que era necesario volver a los orígenes y poner en práctica el evangelio, tan olvidado por la propia Iglesia. Curiosamente ambos escritores tienen las mismas ideas pues también Émile Zola opinaba que la renovación debía originarse en la cabeza visible de la Iglesia. Cuando el protagonista de la novela se dirige a Roma para defender su libro, que también ha sido puesto en el Índice, el narrador lo expone de la siguiente manera: “Un crit était monté en lui, du plus profond de son être: une religion nouvelle! Une religion nouvelle! Et, aujourd’ hui, c’était cette religion nouvelle, ou plutôt cette religion renouvelée, qu’il croyait avoir découverte, dans un but de salut social, utilisant pour le bonheur humain la seule autorité moral debout, la lointaine organisation du plus admirable outil qu’on ait jamais forgé pour le gouvernement des peuples.” (Zola, 1980: 24). Y continúa diciendo más adelante: “...et cette intervention du divin, cette renaissance du christianisme primitif, il était résolu à y travailler, à la hâter de toutes les forces de son être. Sa foi catholique restait morte, il ne croyait toujours pas aux dogmes, aux mystères, aux miracles. Mais un espoir lui suffisait, celui que l’Eglise pût encore faire du bien, en prenant en main l’irrésistible mouvement démocratique moderne, afin d’éviter aux nations la catastrophe social menaçante.” (Zola, 1980: 26). Es curioso observar cómo con tantos años de adelanto se podían vaticinar las eminentes catástrofes de las dos guerras mundiales.

Igualmente en España podemos señalar un ejemplo –por no citar más– que corrobora estos deseos de renovación eclesiástica. Nos referimos a la obra de Benito Pérez Galdós (1843-1920), concretamente en su

novela *Gloria*, escrita en el año 1876, cuyos protagonistas son una católica española y un judío que reflejan el conflicto de la intolerancia con un desenlace trágico. En un estudio realizado por C. Bravo Villasante se hace visible esta situación. Parece ser que el tradicional José M<sup>a</sup> de Pereda (1833-1906) no comprendía la postura de Pérez Galdós, a pesar de que mantenían una asidua correspondencia. Así dice el texto de C. Bravo Villasante:

“Si Pereda, burlonamente, dice en una de sus cartas, que en esta novela Galdós ha pretendido *una especie de unión liberal en el campo religioso*, no sabía él bien que sus burlas eran veras, y que en cierto modo había adivinado que Galdós se anticipaba en un siglo al ecumenismo actual. Todas las fuerzas en pro de la unión de las Iglesias van encaminadas hacia la solución que presintió Galdós al final de la novela. El niño, fruto de los amores de Gloria y Daniel Morton, parece anunciar una nueva era de la humanidad, menos intolerante, más conciliadora y ecuménica. Un siglo antes de que todas estas cuestiones se planteasen en el Concilio Vaticano II, Galdós había entrevisto una posible España posconciliar, y un mundo donde fuera más fácil la convivencia, a través de la libertad de cultos y una fe que no destruyese al individuo, haciéndole enloquecer o causándole la muerte. La novela sonó como un cañonazo en la vida española y conmovió todos los espíritus.” (Bravo Villasante, 1976: 101)

Lo mismo que ocurriera con Émile Zola o Antonio Fogazzaro, surgen en toda la literatura personajes que, como *Il Santo*, se hacen eco de ese acontecer, de esos deseos de renovación social, que en la Iglesia toma el nombre de Modernismo, y que son testimonio del momento de renovación deseada pero no llevada a cabo.

Hemos visto, pues, cómo las ideas del Movimiento de Oxford repercutieron en las nuevas formas, tanto artísticas como ético-sociales, influyendo en la creación del *Prerrafaelismo*, el cual, a su vez, se hace eco en las manifestaciones artístico-literarias europeas, en las que recibe diversos nombres: Simbolismo, Decadentismo o Modernismo. En nuestra península ésta influencia llega a través de la cultura hispanoamericana y sus escritores, especialmente del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), aunque paralelamente habría que contar con la proyección del término desde el espectro catalán, mediante las voces “modernista” y “Modernisme”, en torno a los años ochenta y con diferente datación según los estudiosos consultados (Valentí, 1973: 111, 163; Marfany, 1986: 78). Trataremos de poner de relieve estas ideas a lo largo de nuestro estudio. Hemos visto, igualmente, que el origen de este vocablo, Modernismo, se inició dentro de la Iglesia, aunque los rumbos que tomara a continuación tuviesen poco o nada que ver con dicha entidad. A continuación nos centramos en la Hermandad *Prerrafaelista*, propiamente dicha.

### 1.2. b. *Hermandad Prerrafaelista*.

El nombre que adoptan los componentes del *Prerrafaelismo*, hermandad, sin lugar a dudas es una continuación de sus predecesores, de los que están bastante influenciados en un primer momento, tanto la Hermandad Poética surgida en torno a Blake como la Hermandad de San Lucas. El hecho de llevar el nombre de un evangelista ya da por sentado lo que se pretende con esta palabra: cómo vivían los primeros cristianos, en comunidad, de forma solidaria. Si los *prerrafaelistas* desean continuar llevando el nombre de hermandad, quizá se deba al hecho de querer seguir denunciando la situación de injusticia social ante

una sociedad corrompida y preocupada únicamente por el progreso material y económico. Ellos ponen de relieve el deseo de vivir en confraternidad, y sabemos que algunos de sus componentes –Ford Madox Brown y más tarde William Morris– están realmente preocupados por la situación en que viven las capas sociales más desfavorecidas. Recordemos la postura ya mencionada de Brown abriendo comedores para paliar estas situaciones de injusticia en la que vivían muchas personas.

Otro detalle más de esta forma de vivir en hermandad es que su trabajo no se considera individual; sus obras van firmadas con las siglas P.R.B. *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Esto quiere decir que el concepto de hermandad está por encima del éxito individual. Del mismo modo, los modelos en los que se fijan a la hora de pintar son los propios componentes, posando unos para otros o bien sus familiares. Dante Gabriel Rossetti, especialmente en sus primeros cuadros, se servirá de su hermana Cristina, que posa para la figura de la Virgen en su famosa anunciación *Ecce Ancilla Domini*; de igual manera, se inspira en su hermano William M. para la figura del arcángel Gabriel. También su madre será Santa Ana, la madre de María; el empleado de la casa posará como José en el cuadro *La adolescencia de la Virgen*. Lo mismo hará Millais en su famosa obra *Ofelia* (1852) para la cual posa la futura esposa de Dante Gabriel, Elizabeth Siddal, que también servirá de modelo a otros componentes del grupo.

La reforma que los *prerrafaelistas* se propusieron realizar no se limitaba al arte; apuntaba de igual modo a la literatura, sobre todo a la poesía, y tendía especialmente hacia una renovación de las ideas morales, ancladas en el largo periodo que duró el reinado de la reina Victoria, de 1837 a 1901. Dicho periodo se caracterizó por una gran preocupación centrada en la decencia, con la siguiente elevación del nivel moral; cierta satisfacción derivada de la prosperidad nacional y del inmenso desarrollo industrial y científico; una conciencia de la rectitud y una indiscutible aceptación de la autoridad.

Los objetivos que pretenden estos jóvenes creadores, ansiosos de renovar el arte y las costumbres de la Inglaterra del siglo XIX, los expone W. M. Rossetti en su libro *Dante Gabriel Rossetti, Letters and memories*:

“1º tener ideas sinceras para expresarlas; 2º estudiar atentamente la Naturaleza para saber exponer y manifestar aquellas ideas de la mejor manera posible; 3º simpatizar con cuanto en el arte antiguo es serio, sincero y cordialmente sentido, y rechazar todo lo convencional, teatral y aprendido según reglas, y 4º más importante que todo lo anterior, crear buenas pinturas y bellas estatuas.” (AA.VV., 1991: t. 47, 177)

Este grupo de soñadores que deseaban evadirse de la realidad impregnada de materialismo, revoluciones industriales, mecanización..., donde comenzaba a prevalecer la máquina y el hombre pasaba a un segundo plano, vuelven los ojos al medievo pues quieren encontrar en esa atmósfera de misticismo y éxtasis la satisfacción de sus inspiraciones, traduciendo sus estados de ánimo en la expresión intensa de los rostros de sus figuras que plasman con la misma intensidad en sus poemas.

### 1.3. Etapas del Prerrafaelismo.

Es difícil definir con exactitud cuáles fueron las etapas o las fases, según los historiadores consultados, en las que se considera que se contemplan los momentos más importantes del *Prerrafaelismo*. La mayoría de los críticos, respecto del número de esos periodos, tampoco concuerdan necesariamente en su número.



Unos opinan que no se puede hablar de periodos exactamente; otros, los más, dicen que hubo dos periodos bien diferenciados y algunos apuntan hasta tres. De todos modos, sí podemos afirmar que hay dos momentos bien determinados. El primero, con un carácter moralizante, pues sus componentes están imbuidos de medievalismo, con deseos de volver a la primitiva e incorrupta forma de vida propia de aquella época. Influenciados, como ya se ha dicho, por los Nazarenos, sienten deseos de poner de relieve temas bíblicos, como lo muestran las obras de Millais, Holman Hunt o Rossetti. El segundo momento tiene un carácter bastante diferente al primero, pues aquí predomina lo erótico-sensual y en gran medida el tema de los sueños o la evasión. Por nuestra parte, optamos por el término *etapas* al seguir el desarrollo del movimiento y por el término *fases* al tratar la evolución de la obra de Dante Gabriel Rossetti. No obstante, pasamos a revisar las propuestas de los citados historiadores consultados.

Respecto del número de periodos, J. V. Selma (1991: 105) opina que no se puede hablar de dos fases *prerrafaelistas* ya que, dado el breve espacio de tiempo en el que transcurre la segunda, es más acertado decir que ésta es más bien la manifestación de su inmediata herencia. También es cierto que el crítico añade que esta segunda fase fue fundada en 1856 y que una de las razones de la brevedad de este colectivo fue debido a los triángulos amorosos que se originaron entre ellos, pues Rossetti se enamoró de la mujer de William Morris y éste, a su vez, se refugia en la mujer de Eduard Burne-Jones. G. Metken (1982: 118) sí diferencia las dos fases de la Hermandad *prerrafaelista*. La primera que abarca desde su fundación en 1848 hasta el año 1853, fecha en que se disuelve dado que sus componentes toman otros rumbos. Millais vuelve a la Real Academia, de la que nunca se fue del todo. Hunt emprende un viaje a Tierra Santa, quedando solo Rossetti, trabajando junto a Madox Brown. Continuamos señalando las ideas de G. Metken por su importancia para el tema en cuestión; según éste: “Algunos años después de la primera fundación se consiguió crear una segunda alianza, más relajada en la forma y modificada en su dirección, y que por su posterior evolución estilística será aún más importante para Inglaterra y Europa.” (Metken, 1982: 118).

En esta segunda fase entrarán en escena otros dos nuevos protagonistas: William Morris y Edward Burne-Jones. Ambos se conocen en Oxford, escenario de este segundo momento, y se interesan por los trabajos de los *prerrafaelistas*. Al ver la acuarela de Dante G. Rossetti *Dante dibuja un ángel en recuerdo de Beatriz* (1853) encuentran la expresión más íntima de sus deseos. Pero esta segunda fase tiene un tono muy diferente respecto de la primera pues, según G. Metken, “... la amante ideal de Dante, *Beatriz*, fue sustituida en el caso de Rossetti y de los discípulos de Oxford por la reina Guinevre, la esposa del rey Arturo deseada por Lancelot. Por este motivo, la temperatura moral de este segundo círculo de *prerrafaelistas* fue muy diferente. Al puritanismo ascético de Hunt y la exigencia de contemporaneidad de Brown le siguió una fantásica sumersión –incluso erótica– en un mundo interno de los sueños.” (Metken, 1982: 119).

También M. T. Benedetti hace distinción sobre la existencia de dos fases del *Prerrafaelismo*. Apunta como fecha clave para la segunda el año 1857. Así lo anota esta crítica: “L’episodio più importante resta, sempre nel 1857, la decorazione dell’Union Debating Hall a Oxford ad opera di Rossetti e di un gruppo di giovani adepti, avvenimento considerato punto di partenza della seconda fase del movimento.” (Benedetti, 1985: 23).

J. M. Martín Triana tiene una versión un tanto diferente al resto de los críticos aquí señalados y opina lo siguiente: “Si bien la primera etapa del *Prerrafaelismo* pictórico fue medievalista, pronto le siguió una segunda época en que el realismo dominaría la escena de este movimiento. [...] Con los años, evolucio-

narían los prerrafaelistas hacia una tercera fase, quizá la más importante, por lo que de anuncio tuvo de muchos *ismos* posteriores; es la etapa final o de evasión donde las leyendas, la mitología y la ensoñación ocuparían un primer plano. Fase que en sí llevaba todo lo que sería característico del *Simbolismo* francés y del Art-Nouveau.” (Martín Triana, 1976: 13).

Finalmente citaremos el estudio de M. À. Cerdà i Surroca (1981: 26-31), quien hace una división más detallada, denominando al primer momento del *Prerrafaelismo* como *fase dantesca* con su protagonista por excelencia, Dante Gabriel Rossetti, e inspirada por el genio florentino Dante Alighieri; mientras que el segundo momento, denominado *fase artúrica* y donde su protagonista será William Morris, tendrá un carácter distinto ya que, como también han señalado otros investigadores, la inspiración les vendrá del ciclo de las leyendas *artúricas*. Las aportaciones de M. À. Cerdà i Surroca nos parecen de gran interés, por lo que seguimos resumiendo las opiniones extraídas de su tesis; ésta viene a decir que dentro del primer momento, es decir, en la fase dantesca, tiene lugar una situación ambivalente pues Dante G. Rossetti pone de manifiesto en su obra poética, y al mismo tiempo, los dos prototipos de mujer: la *donna angelicata* o Beatriz y la *donna* satánica o Anti-Beatriz; fenómeno éste que se denomina *rossetismo*.

Hemos de mencionar en este momento la revista *The Germ*, que aparece en el año 1850, por ser el órgano en el que los *prerrafaelistas* publican sus trabajos; en ella aparecen los primeros poemas de Rossetti *La doncella bienaventurada* y el poema dedicado a *Jenny*. Según M. À. Cerdà i Surroca (1981: 83-84), el primero es prototipo del prerrafaelismo y de la imagen de Beatriz; *Jenny*, en cambio, lo es del no menos importante post-prerrafaelismo y de la nueva imagen de la Anti-Beatriz dentro de la obra rossettiana. Esto nos hace suponer que desde el principio, en la vida de Rossetti ya existía la visión de lo que sería, con el paso del tiempo, su última etapa *postprerrafaelista*.

De la misma manera que había surgido *The Germ* para publicar los trabajos de los primeros *prerrafaelistas*, para la segunda etapa de la Hermandad surgirá *Oxford and Cambridge Magazine*, revista ideada y financiada por William Morris. La duración de su existencia fue más o menos como su antecesora, de un año, apareciendo el primer número a finales de 1855. Realmente es difícil encasillar a sus componentes en moldes fijos pues, a pesar de ser un movimiento que durará poco, sin embargo, se producirán en ese breve espacio de tiempo, una serie de cambios o evoluciones muy significativos. Precisamente el eje de la Hermandad, Dante Gabriel Rossetti, será, de todos sus componentes, el que más evolucione. Desde sus primeros cuadros, *La adolescencia de la Virgen* o *Ecce ancilla Domini*, pasando por la época dedicada a Dante y Beatriz, en la que resalta la figura de la *donna angelicata*, llegará después a la figura de Ginebra para terminar plasmando, al final de su vida, a la *donna malevola* o mujer fatal, prototipo femenino de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta idea se explicará posteriormente con mayor detenimiento.

### **1.3.a. Primera etapa. W. Holman Hunt. J. Everett Millais.**

El hecho de querer mostrar en un primer momento la pureza primigenia de los artistas del Medioevo –añadida a la inspiración de la Hermandad de San Lucas–, lleva a los *prerrafaelistas* a representar, ante todo, temas bíblicos, especialmente en los primeros tiempos. Pero no serán estos los únicos motivos sino que hemos de añadir otras intenciones, también de máxima importancia, como es la denuncia social de las costumbres, a la que ya hemos aludido, propuesta por el Movimiento de Oxford.

Sin entrar en grandes pormenores, señalaremos rasgos de la obra de los personajes más importantes del



*Prerrafaelismo*. Concretamente, centrándonos en la primera etapa, nos detenemos en William Holman Hunt. Señala G. Metken que “Hunt es el prototipo de los prerrafaelistas. Él fue quien contribuyó a señalar los objetivos de la comunidad, y a los que se atuvo, a través de su evolución personal, hasta el final de su carrera. [...] Su autobiografía *Prerrafaelismo y hermandad prerrafaelista*, publicada en 1905-1906, [...] sigue siendo, con el diario del grupo, escrito por William Michael Rossetti, una de las fuentes originales más importantes sobre el prerrafaelismo.” (Metken, 1982: 33).

La opinión de J. V. Selma sobre el artista es la siguiente: “Hunt representará, en el surgimiento de la Hermandad, la figura mediadora entre los presupuestos de la reforma católica del momento que, como ya hemos señalado, llegaba de la mano del cardenal Newman y el Movimiento de Oxford, y, por otra parte las argumentaciones del *neogoticismo* defendido por Ruskin.” (Selma, 1991: 75-76). De hecho, Hunt fue el primero en entrar en contacto con la obra del crítico; recién entrado en la Academia tuvo la ocasión de leer *Pintores Modernos*. En esta obra John Ruskin defendía las ideas de volver la mirada hacia los artistas anteriores a Rafael para extraer de ellos la mejor de las lecciones. Y Holman Hunt aprendió bien esas lecciones del maestro Ruskin, pues cuando se reunían para sentar las bases de lo que sería la Hermandad, esgrimía los argumentos siguientes, recogidos por A. Sarabia: “Los miembros de la Hermandad, deberían huir de las reglas gastadas y muertas, de las convenciones aceptadas y de las tradiciones vacías. En lugar de mirar a las obras de otros artistas, deberían buscar su inspiración directamente en la naturaleza, en sus colores brillantes, en el resplandor de los cielos, las colinas, los árboles, y en la vida que brota del movimiento y de las expresiones de los seres humanos.” (Sarabia, 1992: 60). Los comentarios de A. Sarabia son muy parecidos a los del resto de los críticos mencionados anteriormente, también en lo relacionado con la temática social, pues así apunta el crítico al respecto: “Hunt quería más: su trabajo debería tener siempre un propósito elevado y, en definitiva, habrían de convertir el arte en ‘servidor de la causa de la justicia y la verdad’.” (Sarabia, 1992: 60). Por lo tanto, las ideas de Hunt eran claras; el arte no sólo debía proporcionar belleza sino que él lo concebía como instrumento al servicio del bien común. Estas ideas son muy acordes con los primeros momentos del *Prerrafaelismo*, donde puede apreciarse la influencia de Ford Madox Brown.

Después de Rossetti, Holman Hunt es el *prerrafaelista* que más se interesa por los temas literarios. Realiza la portada de la primera edición de *The Germ* basándose en dos poemas de Thomas Woolner, miembro de la Hermandad. En un primer momento sus obras pictóricas son temas extraídos en su mayoría de las obras de Shakespeare, Keats y Bulwer-Lytton, pasando después a ocupar la práctica totalidad de sus obras posteriores los temas bíblicos.

De su obra plástica extraemos la trilogía *El pastor a sueldo*, *La luz del mundo* y *El despertar de la conciencia*, todas del año 1851; nos interesan porque en ellas queda reflejada la denuncia social. En los dos primeros lienzos, el tema lo recaba del Nuevo Testamento, concretamente de los escritos de San Juan. En *El pastor a sueldo*, Jn 10, 11-13: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. Pero el asalariado, que no es pastor, a quien no pertenecen las ovejas, ve venir el lobo, abandona las ovejas y huye porque es asalariado y no le importan nada las ovejas.” El crítico G. Metken (1982: 43), al comentar el cuadro, se pregunta si Hunt quería establecer una relación entre el pastor mercenario con los negligentes pastores de la Iglesia anglicana; aunque termina diciendo que esa relación sólo puede ser superficial. Del mismo modo relaciona el crítico el carácter moral que emerge de los cuadros de Holman Hunt, tema muy propio de la época. Así continúa opinando G. Metken acerca de Hunt: “Pin-

taba metáforas sobre los peligros del alma, sintiéndose responsable como un sacerdote y convirtiendo el arte en religión. Contemplando de esta forma, el cuadro del pastor hace referencia a la oposición del artista en la sociedad. El mercenario de la pintura sólo trabaja por dinero y ocasiona daños morales con su frívolo 'laissez-allér', mientras el artista, consciente de su responsabilidad, acusa y llama la atención. Los puntos de vista morales y religiosos se cubren perfectamente unos con otros." (Metken, 1982: 44).

Otras personalidades de la época como Ruskin y Dice, escribieron panfletos con el tema del pastor para criticar a los pastores y entidades eclesiásticas que, más interesadas por los bienes terrenales que por los espirituales, descuidaban sus obligaciones.

Como hemos podido observar, la crítica no es sólo para la parte eclesiástica pues Hunt también hace referencia a la posición del artista en la sociedad. Continúa opinando G. Metken que: "Para Hunt lo importante era siempre el impulso ético. La obra de arte era para Hunt un acto de la verdad una idea purificadora, y su declaración debía sazonar unos resultados morales." (Metken, 1982: 33). A lo que también añade Metken la cita de John Ruskin: "Sobre el pintor recae el mismo deber que sobre el predicador; la belleza habla a la parte moral de nuestro mismo ser." (Metken, 1982: 33). Si tenemos en cuenta lo influenciado que estuvo Holman Hunt por Ruskin, observaremos una vez más la fidelidad al maestro.

La segunda obra citada, *La luz del mundo*, se halla en el *Keble College*, de Oxford. El título se basa en el evangelio de San Juan, Jn 8, 12: "Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no caminará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida". En la carta que John Ruskin escribe al director del *The Times*, publicada el 5 de mayo de 1854, éste hace un comentario sobre la exposición del mismo año de la *Real Academia*, afirmando que dicho cuadro, *La luz del mundo*, es la principal obra *prerrafaelista* que se encuentra en dicha exposición y se lamenta, al mismo tiempo, del poco interés que muestran los visitantes al verla; opina Ruskin, asimismo, que los rostros de las personas que visitan la exposición reflejan incluso desprecio por la obra, hasta el punto de considerarla absurda. De tal manera lo expresa en una carta en el *Times* publicada el 5 de mayo de 1854, que citamos de acuerdo con la edición italiana de G. Leoni:

"Ieri, sostando di fronte a esso per piú di un'ora, ho osservato l'effetto che produce sui visistatori. Pochi si fermavano a guardarlo e quanti lo facevano mostravano quasi immancabilmente una espressione sprezzante originata da ciò che appariva loro una assurdità, ovvero la rappresentazione del Salvatore che regge una lanterna." (Ruskin, 1992: 15)

Este ejemplo, que nos hace entender la falta de comprensión hacia los *prerrafaelistas* y sus deseos de renovación, queriendo quitar oropeles y adornos a los personajes bíblicos con el fin de hacerlos más creíbles y próximos, la sociedad burguesa no lo supo entender, confundiendo realidad con falta de respeto. Esto refuerza la idea del primer nombre que quisieron poner a la Hermandad, *El lenguaje de la sinceridad*.

De nuevo es el evangelista Juan quien inspira a Hunt la realización del lienzo. En esta ocasión el tema lo extrae del libro del Apocalipsis, Ap 3,10: "Mira que estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y me abre la puerta, entraré en su casa y cenaré con él." Ruskin, después de manifestar que Hunt nunca le dijo lo que quería expresar en esa obra, expone su interpretación personal, de la que extraemos algunos párrafos, basándonos de nuevo en el estudio de G. Metken:

“La puerta a la que llama el Salvador es la puerta del alma humana. Está fuertemente cerrada, se oxidan sus clavos y cerrojos, ramas de yedra que se arrastran los sujetan y atan a los pilares porque nunca fue abierta. [...] Cristo se aproxima durante el anochecer: Cristo con todos sus atributos eternos de profeta, sacerdote y rey. Lleva la indumentaria blanca en señal del poder del espíritu sobre él; [...] finalmente, la corona radiada de oro y entretejida de espinas; pero los espinos ya no parecen muertos, sino en forma de blandas hojas para bendición de los pueblos”. (Metken, 1982: 62)

La última obra de la trilogía pictórica a la que haremos mención, *El despertar de la conciencia*, basada también en la novela de Charles Dickens, *David Copperfield*, refleja igualmente la denuncia social. Sin embargo, en esta ocasión Hunt se muestra más indulgente que en las anteriores, ya que en ellas, la crítica iba dirigida tanto a la negligencia por parte de la Iglesia como al rechazo del alma a la luz salvadora. En esta última podemos observar dos puntos de vista antagónicos: por un lado, la crítica a la prostitución pues la protagonista es una prostituta con su amante, a propósito de lo cual podríamos pensar en la mujer satánica. Pero, de igual manera, Holman Hunt, posiblemente quiera reflejar la redención. El artista representa a una prostituta que, sentada en las rodillas de su seductor, mientras éste la sujeta con una mano y con la otra toca el piano al mismo tiempo que tararea una canción, ella recuerda la inocencia de su niñez. Lo que sí podemos afirmar nuevamente es la relación con la obra de Blake ya que existe la comparación del mundo de la inocencia con el de la experiencia. El rostro de la mujer refleja remordimiento y arrepentimiento. La finalidad del pintor sigue siendo la de simbolizar los extravíos y la salvación del alma.

La obra de Holman Hunt es muy extensa. Viaja cuatro veces a Palestina con el fin de ser fiel al paisaje a la hora de pintar sus cuadros basados en el Antiguo Testamento. También visita Italia, por lo que podemos pensar en el influjo que pudo producirle el conocer de cerca a los auténticos *prerrafaelitas*.

El segundo miembro pionero de la Hermandad *Prerrafaelista* a quien nos vamos a referir es John Everett Millais. Conoce a Holman Hunt en la Real Academia y a los diecisiete años gana el mayor galardón, la medalla de oro de dicha Academia. Como el resto de sus compañeros, se inspira en los literatos reflejando también los poemas de John Keats, Tennyson y, naturalmente, la obra de Shakespeare. Basándose en Keats, pinta *Lorenzo e Isabella* (1849); el tema del poema está basado en una historia del *Decamerón*, ambientada en la época medieval. En esta obra, Millais se desprende de sus orígenes conservadores académicos y entra de lleno en el *Prerrafaelismo*. Para sus personajes posan Dante Gabriel Rossetti y su hermano William, como era habitual entre ellos, según hemos mencionado.

Una de sus pinturas más conocidas es *Ofelia*, basada en la tragedia de Shakespeare. Es una obra repleta de simbolismo: Ofelia muere víctima del amor, un amor trágico y no consumado, como rezan los cánones *prerrafaelitas*. Para la obra posa Elizabeth Siddal, futura esposa de Dante Gabriel Rossetti, quien vivirá también en su vida personal la tragedia, lo mismo que le ocurriera a la Ofelia de Shakespeare. Lizzy, así se la llamaba cariñosamente, muere víctima del suicidio por amor, debido a las infidelidades de Dante Gabriel. A pesar de todo, ella seguirá siendo fuente de inspiración para Rossetti a lo largo de su vida.

Respecto a las obras de Millais basadas en temas bíblicos, que son también abundantes, no podemos pasar por alto el famoso cuadro *Cristo en casa de sus padres* (1850) de carácter totalmente *prerrafaelita*. En él, según apunta J. V. Selma, “...pone de manifiesto su afiliación al cristianismo primitivo representando a Cristo como un humilde trabajador, ejemplo del paradigma del honesto y feliz artesano medieval.” (Selma, 1991: 76). Se trata, además, de una obra cargada de simbolismo: los maderos cruzados, los clavos

como premonición de lo que ocurrirá después y, al mismo tiempo, es una defensa del obrero artesano, al contraponer el taller de carpintería con la industria.

Nuevamente hemos de hacer referencia al deseo de los *prerrrafaelistas* de crear un clima adecuado lo más fielmente posible a la realidad, sobre todo a la hora de plasmar acontecimientos relacionados con la vida de Cristo. Millais intenta trasladar la escena de *Cristo en casa de sus padres* al momento en el que pudo tener lugar, reflejando la naturalidad de sus personajes y el ambiente propio de un hogar humilde. Pero la crítica no supo aceptarlo y una vez más se les acusa de deteriorar la escena sagrada. He aquí alguna de esas feroces críticas publicadas en *The Times*, que anota A. Sarabia: “Su cuadro es sencillamente repugnante. Con su intento de asociar a la Sagrada Familia con los más miserables pormenores del taller de un carpintero, sin la más mínima omisión de miseria, suciedad y hasta enfermedad, y todo ello realizado con un tremendo poder de imitación, este cuadro sirve para demostrar cuán lejos puede quedar la imitación con su sequedad y conceptualismos de la dignidad y la verdad...” (Sarabia, 1992: 105-106).

A. Sarabia continúa señalando aquellas críticas que aparecían sin interrupción en periódicos y revistas. De todas ellas, la más feroz será la de Charles Dickens definiendo el cuadro como repelente. Tomamos de nuevo el dato de A. Sarabia:

“Ved el interior de un taller de carpintero. En el primer plano de este taller hay un niño horrible, balbuciente, pelirrojo, con el cuello torcido, que parece haberse hecho una herida mientras jugaba en una alcantarilla próxima, y que presenta su dedo herido para que lo contemple una mujer arrodillada, tan terrible en su fealdad que resaltaría como un verdadero monstruo en el más vil cabaret de Francia o en la más baja taberna de ginebra de Inglaterra [...] ¡Esto es lo que el arte prerrrafaelista puede hacer para rendir homenaje y reverencia a la fe en la que vivimos y morimos!” (Sarabia, 1992: 108)

A tal punto llega la crítica que incluso la reina Victoria quiere examinarlo en privado, como se extrae del diario de William M. Rossetti para la P.R.B. en el año 1850. Así lo refiere G. Metken: “La ‘celebridad’ del cuadro de Millais ha podido ser palpablemente demostrada basándose en el muy seguro rumor de que la reina hizo descolgar el cuadro de las paredes de la Real Academia para que se lo llevasen al palacio y poderlo contemplar allí, al no poder ir personalmente debido a su reciente alumbramiento.” (Metken, 1982: 161). Pero Millais no se rinde ante estos ataques y decide continuar exponiendo sus obras. Al año siguiente, tanto él como Hunt, vuelven a presentar sus cuadros para la Exposición de la Real Academia y de nuevo son atacados por el *Times* en un artículo del que extraemos algunos párrafos muy significativos, citados por A. Sarabia: “Estos jóvenes que se autodenominan prerrrafaelistas, su fe parece consistir en un absoluto desprecio por la perspectiva y las leyes que rigen las luces y las sombras, una aversión a cualquier tipo de belleza y una singular devoción a los más mínimos aspectos de sus modelos, buscando todo exceso de aspereza y deformidad [...] Tal mórbida soberbia, que sacrifica la verdad, la belleza y el sentimiento auténtico en aras de pura excentricidad, no debe recibir misericordia de las manos del público...” (Sarabia, 1992: 123).

Estas opiniones les hicieron pensar que el *Times* buscaba aniquilarlos y, ante tal situación, Millais decidió buscar quien les defendiera de estos ataques, por ello, se dirigió a Coventry Patmore –admirador de los *prerrrafaelistas* y a la vez amigo de Ruskin– para que interviniese en su favor. John Ruskin, en ese momento, era el crítico de arte más famoso de Inglaterra. Su primer libro publicado en 1833, *Pintores*

*modernos*, que tanto impacto había producido en los jóvenes artistas, le había hecho ganarse la fama. Su primera reacción fue defender a los *prerrafaelistas* que aún no conocía, escribiendo varias cartas al director del *Times*, que fueron publicadas sin ninguna dilación. –Una de estas cartas se ha comentado recientemente– Gracias a la defensa de Ruskin, los *prerrafaelistas* tuvieron una acogida diferente que tampoco llegaría a ser duradera pues era imposible hacer frente a la rectitud victoriana.

A raíz de este acontecimiento, Ruskin conoce a Millais sin imaginar la repercusión que va a tener en su vida: Millais y la mujer de Ruskin, Effie Graf, se enamoran y, al poco tiempo de conocerse, se divorcia de Ruskin para casarse con Millais. Este último permanece poco tiempo unido a sus compañeros de la Hermandad pues debido a la enemistad que surge con su defensor, abandona el *Prerrafaelismo* y vuelve de nuevo a la Academia que terminará presidiéndola al final de su vida. Así en el año 1853, Millais, a sus veinticuatro años, se convierte en el académico más joven de toda la historia de la institución. Rossetti se lo cuenta a su hermana Cristina en una carta, y ésta le respondió con una inmediata composición; el soneto que sirvió de epitafio a la Hermandad. Nuevamente nos basamos en el estudio de A.Sarabia para la transcripción del poema:

“La P.R.B. está en su decadencia:  
Woolner hace sus guisos en Australia;  
Hunt se dispone a buscar a Keops;  
Dante Gabriel se oculta a las miradas;  
William Rossetti escribe unos artículos  
En inglés que me parece cóptico;  
Stephens fuma su pipa en el crepúsculo  
Mientras espera la aurora en que se le aclame;  
Y, al fin, el campeón, el gran Millais  
Llegado a la académica opulencia  
Puede añadir a su firma A.R.A.  
Siempre acaban los ríos en los mares,  
Toda fruta madura al fin se cae,  
Y así vuestra Hermandad ha concluido.”

(Rossetti, C., 1992: 149)

### **1.3. b. Segunda etapa. W. Morris. E. Burne-Jones.**

En el año 1855 Dante Gabriel Rossetti conoce a dos importantes personajes, e inicia así el segundo momento del *Prerrafaelismo*. Se trata de Edward Burne-Jones y William Morris. Ambos estudiaban en Oxford y tenían intención de ser clérigos, pero después de conocer a Rossetti deciden dedicarse de lleno al arte. Desde ese momento su religión será la Belleza pues así lo aprendieron de su maestro. Los dos amigos compartían los mismos ideales acerca del medievalismo difundidos por Ruskin y se lamentaban por vivir en medio de una despiadada revolución industrial. Al escuchar las conferencias de éste, elogiando el espíritu *prerrafaelista* y contemplar la acuarela de Rossetti *Dante dibujando un ángel en el aniversario de la muerte de Beatriz* (1853) sintieron grandes deseos de entrar en contacto con él. De este modo, Burne-Jo-

nes abandona Oxford y se instala en el barrio donde vive Rossetti en Londres, asistiendo a las clases que él imparte. De igual manera Morris, entusiasmado por el capítulo de Ruskin *La Naturaleza del Gótico*, desea sustituir los feos edificios que estaba produciendo la revolución industrial por moradas repletas de idealismo medieval. Animado igualmente por Dante Gabriel comienza a escribir y a dar a conocer sus escritos.

Burne-Jones y William Morris crean una nueva revista titulada *The Oxford and Cambridge Magazine*, que será la revista oficial en esta segunda etapa del *Prerrafaelismo*. El primer número aparece en enero de 1856 y el resultado será muy semejante a la anterior; quiere esto decir que se publican pocos números, pero en ellos elogian apasionadamente tanto a Gabriel como a sus poemas. En noviembre de ese mismo año, Rossetti sugiere a William Morris y a Burne-Jones que vivan con él y con Deverell en la Red Lion Square, estableciéndose así el grupo nuevamente.

### 1.3. c. Dante Gabriel Rossetti.

Ha llegado el momento de hablar del personaje más importante, la cabeza visible del *Prerrafaelismo*, Dante Gabriel Rossetti. De origen italiano, su padre Gabriel Rossetti era un exiliado oriundo de Nápoles. En 1824 se dirige a Inglaterra, donde conoce a diversas personalidades del mundo literario, entre ellas a Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Uno de estos literatos es un compatriota suyo, Gaetano Polidori (1764-1853) poeta y traductor. Gabriel contrae matrimonio con una de sus hijas, Francesca Polidori. Del matrimonio nacen cuatro hijos y todos, excepto María que se hará monja anglicana, forman parte del movimiento *prerrafaelista*: Gabriel Dante como elemento principal, Cristina como poetisa y William M. como crítico y secretario de la entidad artístico-literaria. Por su parte, el padre de los Rossetti dedicó toda su vida a escribir, elaborando un inmenso comentario a la *Divina Comedia*; como buen dantófilo, añadió al nombre de su hijo Gabriel, el de Dante por lo que artísticamente se le conoce como Dante Gabriel Rossetti.

Es preciso señalar la increíble madurez de Dante Gabriel Rossetti, que se manifestó antes en el campo poético que en el pictórico. En los primeros años de su juventud escribió algunos de sus poemas más famosos: *La doncella bienaventurada*, *El sueño de mi hermana*, *El retrato*, bastantes sonetos del libro *La casa de la vida* y partes considerables de poemas que terminó muchos años después como *Jenny*, *Dante en Verona*, *Última confesión* y *Preludio de la novia*. Igualmente tradujo abundante poesía italiana: *Vita Nuova* de Dante y poemas de Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Jacopo da Lentino y otros. También traduce en sus primeros tiempos la *Canción de los Nibelungos*. La amistad con Brown hace que aumente este interés literario. No olvidemos que también Brown escribía poemas, alguno de ellos acompañaba también a la creación pictórica: *La última mirada a Inglaterra*, por ejemplo. Los dos amigos pasaban largas veladas leyendo a los clásicos y poniendo en común sus propios poemas. Es notable el documento que Rossetti redactó para la primera reunión de la *Hermandad*, conocido como la *Lista de inmortales*, y que constituía el credo de sus componentes. Señala Sarabia que "...en esta lista Rossetti había colocado en primer lugar a Shakespeare pero, ante la insistencia de Hunt, tuvo que dejar el primer puesto a Jesucristo. En dicha lista quedaban reflejados entre otros muchos, Homero, Dante, Goethe, Shelley, Browning, Cervantes, o pintores como Fra Angelico, Rafael, Miguel Angel, Tiziano..." (Sarabia, 1992: 61).

El interés de la obra pictórica y poética de Rossetti lo suscita la mezcla de misticismo y placer sensual, un misticismo semejante al de los ascetas medievales, aunque Rossetti rechaza el ascetismo exaltador de



lo espiritual y pone de relieve lo físico. Podremos ver estas características cuando estudiemos la obra de Rubén Darío. La desbordante imaginación de Rossetti centraba su inspiración, por encima de todo, en su mundo interior, influenciado, como ya hemos visto, por Blake. Toda su vida se desencadenó como una lucha constante entre su personalidad, sus pasiones, sus emociones y el contraste con la época de represión que le tocó vivir en la Inglaterra victoriana.

El ideal es aquel que inspira los sentimientos más puros y el intento de plasmar estos sentimientos crea las mejores obras de arte. En todas las épocas, el artista es la persona que vive con más intensidad pues, ante la insatisfacción de lo alcanzable, es capaz de trascender lo real dando así vida a personajes, inventados o reales, que transforma con su imaginación haciéndonos llegar lo que existe en su fantasía. Dante Gabriel Rossetti, inspirado y atraído por su homónimo Dante Alighieri, le rememora configurando su Beatriz; ese personaje ideal que la persona sensible necesita recrear, darle vida para trascender lo prosaico. Rossetti crea su Beatriz plasmándola tanto en pintura como en poesía. Pero el Dante del siglo XIX llega más allá que su antecesor perfilando al final de su vida la antagonista a la mujer salvadora. La figura que se impondrá a finales del siglo XIX, la mujer fatal, la anti-Beatriz, tiene su origen en Rossetti. Para hacer esta afirmación nos basamos en lo que manifiesta M. Praz al respecto, y que, a su vez, recoge H. Hinterhäuser, anotando lo siguiente: “Fue Praz quien descubrió el tipo de la *mujer fatal*, quien le dio nombre y lo interpretó desde el punto de vista psicológico, ilustrándolo, además, con ejemplos significativos de la literatura y del arte inglés, francés e italiano. La ‘bella destrozadora de corazones’ fascinó durante largo tiempo a todos los historiadores del arte y la literatura, como si fuese la única figura simbólica femenina del Fin de siglo digna de estudio y consideración.” (Hinterhäuser, 1980: 92). Al mismo tiempo, el crítico manifiesta que, con el paso del tiempo, surge otro tipo de mujer en contraposición a la mujer fatal, inspirada también en la pintura *prerrafaelita*: “Sólo mucho después, y en parte debido al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita, comenzó a prestarse atención a un tipo opuesto al de la *mujer fatal* y tan frecuente como ella: la mujer frágil, etérea y espiritualizada del Fin de siglo.” (Hinterhäuser, 1980: 92).

Aportamos otra opinión del crítico F. M. López Serrano sobre la importancia que tiene Dante Gabriel Rossetti como descubridor del modelo de mujer fatal, para lo cual, el artista se basa, a su vez, en John Keats; así lo menciona el crítico: “Uno de sus principales motivos de inspiración, sobre todo en pintura, [es] ese determinado tipo de mujer que responde a la imagen o a la idea de la *Belle dame sans merci*, cuyas características ya anticipó Keats en su poema y que Rossetti retoma y lleva a su máxima expresión. La amante muerta o perdida, la mujer fatal, fascinadora y lejana, en la que confluyen en igual medida lo sacro y lo profano, [...] Rossetti es sin duda su principal descubridor.” (López Serrano, 1998: 13).

M. Praz hace un recorrido somero sobre la existencia de la mujer fatal buscando sus orígenes en la tradición oriental de donde surge Lilith como la seductora de hombres; pasa después por la época isabelina, donde los dramaturgos buscan su inspiración en las Lucrecias Borgias, para hablar finalmente del *Romanticismo* afirmando que: “Es en Inglaterra donde este tipo de mujer fatal halla su más completa fórmula gracias a Swinburne.” (Praz, 1999: 401). No podemos olvidar que Swinburne es discípulo de Dante Gabriel Rossetti. Para justificar el influjo de éste en Swinburne, M. Praz afirma: “En Rossetti hallamos una preferencia marcada por lo que es triste y cruel; su Edad Media es una leyenda de sangre; al lado de sus beatas Beatrices, figuran hechiceras criaturas maléficas. Su Sister Helen, en la balada homónima, es una mujer cruel y fatal que destruye al hombre cuyo destino está en su poder.” (Praz, 1999: 409). Dante

Gabriel Rossetti, nos muestra, pues, que también en ese ser superior que puede salvar, está la perdición. En definitiva, la dualidad bien/mal que el ser humano lleva implícita en su existencia, puede presentarse como algo que nos sublime o bien como aquello que nos pierda. Y el artista se sirve de la figura femenina para plasmar estas situaciones.

La obra de Rossetti está en consonancia con su vida: si en su época de juventud, época de ideales perfectos, crea su Beatriz, a medida que la experiencia de la vida le va frustrando, al final termina creando su anti-Beatriz, cuando su vida está prácticamente destrozada por el alcohol y las drogas. Siempre deseó reflejar –así lo dijo desde sus primeras manifestaciones artísticas– su estado de ánimo a través de sus obras. En *La mano y el alma*, obra literaria de su primera juventud, ya nos dijo que su deseo era pintar su alma, es decir, su estado anímico; por eso, la expresión que refleje el rostro de las modelos que posen para sus cuadros, no será la que posea realmente la modelo sino el sentimiento que albergue el interior del artista en el momento de ejecutar la obra de arte. De tal manera que, a lo largo de su existencia tanto en los lienzos como en los poemas, esa mujer ideal irá cambiando de expresión y, la que en un principio era Beatriz, la mujer beatífica y salvadora, encargada de conducirlo al ideal de felicidad, a la plenitud, con el paso del tiempo irá transformándose en su antagonista, en su anti-Beatriz, encargada de destruirle.

Sabemos la gran repercusión que tiene esta temática a finales del siglo XIX. El Simbolismo recoge las ideas que expresan los *prerrafaelistas*; a través de sus obras critican y denuncian la realidad que desean trascender. Lo que acontecerá del mismo modo en el cambio de los siglos XIX al XX con el Modernismo. Esta dualidad bien/mal refleja también el momento social: la figura de Beatriz está en consonancia con el deseo de volver a la idílica Edad media donde no existía la polución que trajo la era industrial. La figura de la anti-Beatriz, en cambio, se relaciona con los desastres de la industrialización: las máquinas que eliminan el trabajo artesanal, la aparición del automóvil, los tendidos eléctricos, los humos de las fábricas, etc. han destrozado el idílico paisaje que mostraba la naturaleza, robándole así su primigenia belleza inmaculada, ideas que defendió John Ruskin.

Retomamos de nuevo, la obra de Dante Gabriel Rossetti. Al igual que Hunt y Millais, sus primeras creaciones, tanto *La adolescencia de la Virgen* como *La Anunciación* están repletas de simbolismo religioso. Rossetti es el *prerrafaelista* que más influenciado está por el nazarenismo, como lo prueban las figuras de estas obras que tienen ciertas semejanzas con los cuadros de Madox Brown. Respecto al primero, *La adolescencia de la Virgen*, María, bajo la atenta mirada de su madre, aparece bordando un lirio, símbolo de pureza. En un primer plano se pueden observar unas espinas, premonitorias de la pasión de Cristo. Detrás esta Joaquín podando una parra en la que aparece una paloma, representación del Espíritu Santo. Para este primer cuadro Rossetti escribió dos sonetos, que iban unidos al marco, en los cuales explicaba su obra con el fin de facilitar al público su comprensión, seguramente con la idea de que intentaran ser más comprensivos con sus obras. Como hicieran sus colegas Hunt y Millais, Rossetti pretendía representar la escena tal y como habría ocurrido en Nazaret. Así lo cuenta el mismo Rossetti, según recoge A. Sarabia:

“El tema se centra en la educación de la Virgen María, aspecto que ya ha sido tratado varias veces por Murillo y otros, pero, creo yo, éstos se han enfrentado siempre con el tema de forma inadecuada ya que tienden a representarla siempre leyendo un libro bajo la supervisión de Santa Ana... Con el fin, pues, de intentar conseguir algo más probable y, a la vez, menos repetido, he representado a la futura madre de Nuestro Señor en el acto de bordar un lirio...” Y, más adelante, seguía: “El cuadro pertenece a ese tipo de pintura religiosa



que siempre me ha parecido la más adecuada y la que más puede interesar a los miembros de una nación cristiana.” (Sarabia, 1992: 67)

Respecto al segundo cuadro de su época nazarena, inspirado igualmente en escenas del Evangelio, *La Anunciación*, tema *prerrafaelita* por excelencia –pensemos en Fra Angelico– habría bastantes comentarios que hacer pero nos ceñiremos a lo más elemental. Para la figura de la Virgen vuelve a posar su hermana Cristina. Es esta una *Anunciación* totalmente distinta a las conocidas hasta ese momento, como insiste A. Agresti (1899: 98). De acuerdo con su criterio, es la primera vez que María está representada en su lecho, al amanecer, con los cabellos lacios, sin peinar, la camisa de dormir y un entorno bastante más creíble de lo que se había pintado hasta entonces: un camastro, una ventana por la que penetran los primeros rayos de sol de la mañana y ningún adorno en la habitación, como es de suponer que sería realmente. La expresión del rostro de María es por primera vez realista, como el de una mujer asustada, confusa por el acontecimiento que se avecina. Hasta ese momento sólo se habían representado imágenes edulcoradas de la Virgen; sin embargo, los *prerrafaelistas* pretendían ser fieles a la realidad, lo que les costó no pocos disgustos. Según lo ya mencionado, todo esto suponía motivo de escándalo para la sociedad de la época victoriana y, por lo tanto, a Rossetti le ocurrirá lo mismo que a sus compañeros.

La opinión que pudiera dar John Ruskin sobre el cuadro era de gran importancia debido al puesto de reconocimiento que éste ocupaba como crítico. Aunque no conocía personalmente a su autor, habló de la obra a petición de un amigo. A Rossetti le interesaba mucho esta opinión, si bien, una vez conocidos, nunca llegarían a congeniar, por mucho que Ruskin lo intentara, debido a las grandes diferencias de carácter entre ambos. He aquí, recogidas por A. Sarabia, algunas de las muchas alabanzas que hizo Ruskin a la obra:

“La Anunciación de Rossetti se diferencia de todas las representaciones previas de la escena, en tanto que nos ofrece al ángel en el momento de despertar a la Virgen con el fin de anunciar su mensaje. El propio mensajero se diferencia de la representación habitual de los ángeles ya que no depende, para que se le reconozca su carácter sobrenatural, de que aparezcan en su espalda unas alas.” [...] “La figura del ángel es tan poco ortodoxa como la de la Virgen, frente a las gloriosas vestiduras con que se había ornado tradicionalmente, Gabriel lo vistió sencillamente de blanco y le puso una azucena en la mano.” (Sarabia, 1992: 91-92)

Ante estas críticas, Rossetti decide no volver a pintar cuadros con temas religiosos. Sólo exceptuaremos uno realizado en 1854, titulado *Celebración de la Pascua en la Sagrada Familia*, que se puede considerar una de las primeras obras del Simbolismo, pudiendo decir que, con ello, termina definitivamente la época influenciada por el nazarenismo.

### 1.3. c. 1. *Fase Dantesca.*

Hemos de señalar otro hecho muy significativo en la vida de Dante Gabriel. En marzo de ese mismo año (1850) conoce a Elisabeth Sidal, su Beatriz, la primera mujer que entra a formar parte de su vida sentimental y que siempre le acompañará, aún después de su muerte, a pesar de haber sido hombre prolífico en amores y de haberle sido infiel en numerosas ocasiones. A partir del momento en que Elisabeth, o Lizzie,

como la llamaban cariñosamente, comparte sus sentimientos amorosos, ésta pasa a ser su musa y Cristina, su hermana, dejará de serlo automáticamente. Es entonces cuando comienza su época dantesca. En ese mismo año también tiene lugar un acontecimiento muy importante en la vida de los *prerrafaelistas*. En el mes enero ve la luz el primer número de la revista *The Germ*. Como siempre, la idea de crear esta revista parte de Dante Gabriel Rossetti con el fin de poseer un órgano de difusión para las creaciones de sus componentes, tanto literarias como pictóricas. Todos se muestran de acuerdo con la idea de Dante Gabriel. El director será su hermano William. El primer número de la revista contó con cincuenta páginas; en ella estaba incluida gran parte de la obra literaria de Gabriel. Pero lo que más llamó la atención fue la narración titulada *La mano y el alma*. Rossetti tiene veintidós años cuando se publica esta obra que se puede considerar su credo estético y al que fue fiel durante toda su vida. Este poema narrativo revela ya la rebelión del artista frente a la sociedad o contra el academicismo imperante, de la misma manera que se refugia en un mundo invisible, creado por él y para él, negándose a participar de la realidad hostil que tiene frente a sus ojos. Para comprender mejor la complicada personalidad de Rossetti seguimos a M. À. Cerdà i Surroca en uno de sus estudios sobre el *Prerrafaelismo*. Según la investigadora, en esta narración de *La mano y el alma*:

“Rossetti casi se autorretrata como un joven pintor italiano, Chiaro dell’Erma, de Arezzo, en su dilema entre la Fe y la Belleza. Así, después que unos murales sobre la paz pintados por Chiaro en el atrio de la iglesia son maculados con la sangre de una contienda entre bandos enemigos, el joven artista, aturdido por la brutalidad humana, recibe, figurativamente, la visión de una mujer bella y beatífica, que se le manifiesta como la imagen de su *alma*, dirigiéndose al pintor, que es *la mano*, y concluye su revelación afirmando lo que, en resumen, es la esencia del nuevo mensaje prerrafaelista, o más bien rossettiano, de inmortalidad:

‘Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee,  
and paint me thus, as I am, to know me: weak as I am,  
and in the weeds of this time (...) Do this; so shall  
thy soul stand before thee always, and perplex thee no more.’

Por consiguiente, Chiaro dell’Erma o Dante G. Rossetti, pasando del *animus* al *anima*, pintará o representará *estados anímicos* [...] y reflejará en sus cuadros de arquetipos femeninos, no la misma modelo sino la visión momentánea de su estado psíquico, íntimo de su ensueño como centro de interés.” (Cerdà i Surroca, 1995-a: 131-132)

De otro de los varios estudios de M. À. Cerdà sobre el tema, extraemos el siguiente comentario respecto a la preocupación de Rossetti por representar sus estados anímicos: “El nou Dante-artista cerca afanyosament la Bellesa, però la recerca en la seva ànima-bessona o visió ultraterrenal, aureolada d’una simbologia melangiosa i sensual alhora i que reflecteixen, tot idealitzen-la, els seus quadres d’icones ambivalents.” (Cerdà i Surroca, 1985: 99). Y más adelante continúan las opiniones de la estudiosa: “...tributant culte a la bellesa anímica i al subjetivisme personal, Rossetti-pintor, representarà sempre, als seus quadres d’arquetipus femenins on triomfa la dona-ídol, no pas la mateixa model sinó la visió momentània però eternitzada del seu estat psíquic, íntim, del seu somieig com a centre d’interès.” (Cerdà i Surroca, 1985:

101). Esta idea será una constante en su vida pues, después de muchos años, así lo refleja en uno de sus sonetos, *El retrato*, donde pide al Amor, señor de toda obra compasiva, que su mano sepa realizar el retrato de su dama y la muestre virtuosa, de tal manera que quien la contemple pueda, a través de su sonrisa y de su mirada, escrutar el alma escondida, para terminar diciendo que cuantos quieran verla, a él le verán. Pero en esta ocasión la inspiradora del poema no será Lizzie sino Jane Morris.

Para comprender mejor el significado de los vocablos *animus* y *anima*, que señala M. À. Cerdà i Surroca hemos de dirigirnos al psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) quien establece dichos conceptos, según los cuales, en el hombre y en la mujer existen componentes opuestos que complementan su personalidad. El *anima* es el componente femenino que le falta al hombre y que busca en la mujer, y el *animus* la parte masculina que la mujer busca en el hombre. Por tanto el *animus* y el *anima*, según el ensayo de John Sanford, son el *acompañante desconocido* en toda relación humana, así como en la búsqueda personal de su plenitud. (Sanford, 1998:17). Y remontándonos a la filosofía griega, este mito tiene su origen en Platón, en su diálogo *El Banquete, o del amor*, donde, intentando explicar la unión primigenia del ser humano, se nos dice cómo el hombre en un principio era un ser esférico unido por la cabeza que tenía dos caras opuestas y Júpiter decidió separarlas para hacerlos más indefensos, cortando así a los hombres en dos mitades, y desde entonces cada mitad trata de encontrar aquélla que le falta. (Platón, 1972: 110-111).

No diremos con ello que los conceptos de *animus* y *anima* pertenecientes a Jung influyeran en Rossetti puesto que este filósofo es posterior a él, ya que sus descubrimientos pertenecen a los presupuestos psicológicos de principios del siglo XX; pero quien sí condiciona sobremanera la obra de Rossetti es Dante Alighieri con la figura de Beatriz. Rossetti le conoce a la perfección. En esos momentos está traduciendo al inglés la *Vita Nuova*, cuyo esquema profundo encaja con la posterior formulación hallada en Jung. Es por eso que en su poema narrativo al que acabamos de referirnos, *La mano y el Alma*, el personaje femenino que se le aparece en sueños, desde el paraíso aconseja al pintor que sea fiel a su imagen –a su alma– y la pinte tal como es. Cuando Dante Alighieri descubre a Beatriz, su vida se transforma; en ella descubre su propia alma. Éste busca en Beatriz aquella parte que le falta, su *anima*. Beatriz será la proyección de su espíritu. De la misma manera Dante G. Rossetti busca esa proyección; sin embargo, existe entre ambos una diferencia: para Dante Alighieri, Beatriz es la teología, ella le conduce a Dios. Para Rossetti, en cambio, Beatriz es la Belleza; la proyección de Rossetti sólo podrá encontrarse a través del arte.

En el segundo número de la revista *The Germ*, donde aparecen los primeros poemas de Cristina Rossetti con el pseudónimo de *Ellen Alleyn*, se publica, asimismo, uno de los poemas más importantes de Dante Gabriel, *The Blessed Damozel*. En este poema seguimos observando la influencia de su maestro Dante Alighieri; el poema en cuestión, está dedicado a Beatriz o la Doncella Bienaventurada. El origen de su Beatriz, que ya viéramos en *La mano y el alma*, ahora se desarrolla en este largo poema de ciento cuarenta y cuatro versos. La protagonista se encuentra en el paraíso esperando la llegada de su amado e intercediendo por él. Recurrimos a la traducción del poema que en su estudio realiza J. M. Martín Triana:

“La doncella bienaventurada se inclinó  
desde la dorada reja del cielo;  
sus pupilas eran más profundas  
que el fondo de las aguas sosegadas;  
en la mano tenía tres lirios

y siete eran las estrellas de su pelo.”

(Rossetti, D. G., 1976: 45)

Según los críticos, el número tres se refiere a los iniciadores de la hermandad: Hunt, Millais y Rossetti, mientras que el número siete está relacionado con los miembros de la primera etapa, por lo que hay que añadir al resto: Thomas Woolner, James Collinson, William Rossetti y George Stephens (1828-1907).

Debido a la extensión del poema, nos detendremos en los párrafos que consideramos más significativos respecto a la comparación con Dante Alighieri. Así se imaginaba Dante Gabriel Rossetti a Beatriz en el Paraíso. En su versión, *La doncella bienaventurada*, asomada hacia la tierra, está añorando el tiempo que en ella pasó con su amado, es por ello que se encuentra en esa actitud de espera:

“De pie, estaba sobre la muralla  
de la mansión divina;”

(Rossetti, D. G., 1976: 45)

El poeta quiere mostrar la diferencia entre la quietud del lugar donde se encuentra la doncella bienaventurada, con la confusión de la realidad terrena:

“Asentada en el cielo, a través del río  
de éter, como si fuera un puente.  
Debajo, las mareas de los días y las noches  
como llama y tiniebla surcan  
el vacío, allá abajo donde esta tierra  
gira como un mosquito imprudente.”

(Rossetti, D. G., 1976: 47)

Pero, a pesar de la beatitud de la que sin duda puede gozar, la doncella sigue inclinándose hacia la tierra esperando esa llegada de su amado:

“Y aún ella seguía inclinándose,  
saliendo del encanto circundante,  
hasta que su pecho seguramente habrá  
calentado la reja en que se apoyaba,  
donde los lirios yacían como dormidos  
junto a su brazo humillado.

Desde su sitio en el cielo contempló  
el tiempo como un latido, batir feroz  
por todos los mundos. Su mirada aún se esforzó  
por el abismo horadando su senda;  
entonces habló como cuando

las estrellas cantaban en sus esferas.”

(Rossetti, D. G., 1976: 47)

En la segunda parte del poema la protagonista habla en primera persona describiendo el momento en el que llegue su amado para poder descansar a la sombra del árbol y enseñarle las canciones que se cantan en ese místico lugar:

“Y yo misma le enseñaré,  
yo misma, así descansada,  
las canciones que aquí canto;  
su voz se detendrá, callada y lentamente,  
y con cada pausa más aprenderá  
de nuevas cosas que aún no sabe.”

Rossetti, D. G., 1976: 49)

La estrofa siguiente recuerda a Beatriz guiando a Dante en la *Divina comedia*:

“‘Cuando a su cabeza la aureola se una  
y esté vestido de albura,  
tomaré su mano e iré con él  
a los profundos pozos de la luz;  
descenderemos como a un manantial,  
y allí nos bañaremos a la vista de Dios.”

(Rossetti, D. G., 1976: 49)

En toda esta simbología también nos viene a la mente la poesía mística, especialmente aquella de San Juan de la Cruz y su *Cántico Espiritual* (Juan de la Cruz, 2000: 157-162). Observamos cómo Dante Gabriel Rossetti utiliza también el símbolo de la paloma para referirse al Espíritu Santo, puesto que escribe la palabra en mayúscula, así como los posesivos relacionados con la misma divinidad.

“‘Descansaremos a la sombra de ese  
místico árbol vigoroso,  
dentro de cuyo secreto crecimiento a veces  
se siente que habita la Paloma,  
cuando cada hoja que tocan Sus plumas  
dicen Su Nombre en voz alta.

(Rossetti, D. G., 1976: 49)

En la mitad de esa segunda parte del poema, irrumpe la voz del amante precisamente para señalar una vez más el tema que tanto interesa a Rossetti: la identidad, la unión del poeta con su alma:

(“¡Ay! Nosotros, nosotros, dices.

Sí, una eras tú conmigo  
hace tiempo. Mas, ¿elevará el Señor  
a la unidad sin fin,  
el alma cuyo parecido a tu alma  
no era sino su amor por ti?)”

(Rossetti, D. G., 1976: 51)

De nuevo toma la palabra la doncella bienaventurada, y aquí introduce Rossetti un elemento muy peculiar que también había plasmado en pintura; se trata de la figura de la Virgen, a la que acude la amante como intercesora. Es conveniente recordar que los *prerrafaelistas* querían reinstaurar el catolicismo en Inglaterra ante la insatisfacción por el comportamiento de sus pastores protestantes, como ya se ha comentado anteriormente:

“ ‘Nosotros’, dijo, ‘buscaremos las grutas  
donde la Señora María está  
con sus cinco doncellas [...]  
‘Ella misma nos llevará, mano en mano,  
a Él, a cuyo alrededor todas las almas  
se arrodillan, las innumerables cabezas  
inclinadas con sus aureolas:  
y los ángeles al vernos cantarán  
con sus cítaras y vihuelas.’ ”

(Rossetti, D. G., 1976: 51)

En el poema está representado asimismo, el tema de la religión del amor, que más tarde veremos al hablar de los *prerrafaelistas* catalanes, especialmente en la obra de Alexandre de Riquer (1856-1920) pues a éste, su esposa cuando muere, le sigue inspirando en su creación poética:

“ ‘Allí pediré a Cristo, El Señor,  
tanto por él como por mí:  
sólo para que vivamos como una vez en la tierra,  
enamorados, sólo para estar,  
como entonces, no más que un momento,  
para siempre ahora, juntos, él y yo.’ ”

(Rossetti, D. G., 1976: 51-52)

Al final del poema habla de nuevo el narrador para describir la actitud de espera en la que se encuentra la doncella bienaventurada. Podemos apreciar, a pesar del estado de beatitud que la circunda, la tristeza ante la espera que parece no tener fin:

(Vi su sonrisa.) Pero pronto su senda

fue vaga en las distantes esferas:  
y entonces dejó caer los brazos  
junto a las doradas barreras,  
y su rostro se cubrió con las manos  
y lloró. (Oí sus lágrimas.)”  
(Rossetti, D. G., 1976: 53)

Esta composición es la que mejor representa el conflicto intelectual de Rossetti: un tema místico que, en último término, tiene un motivo sensual adornado con detalles materiales; y es que el amor de Dante Gabriel Rossetti siempre fue terreno, suscitado por la belleza de la mujer. Para él la vida sólo tenía sentido si proporcionaba imágenes artísticas. Sólo le interesaba el amor y la belleza. Todo ello, a pesar de que en esta composición, perteneciente a su primera época de juventud, se note la influencia del *stilnovista* Dante Alighieri.

Dante Gabriel Rossetti consigue editar en 1861 su obra *Poetas Primitivos Italianos con la Vita Nuova*. No cabe duda que, debido a las traducciones sobre todo de Dante, encuentre motivos más que sobrados para su inspiración. En el prólogo a esta obra él mismo dice: “Tutto in torno a me era impregnato dell’influenza del grande fiorentino, tanto che, avendolo sempre considerato come elemento naturale, anche io crescendo, fui attratto nella sua orbita.” (Benedetti, 1986: 25). Prueba de ello son los temas plasmados no sólo en su obra literaria sino también en la pictórica. En 1849 hace un dibujo a pluma *El primer aniversario de la muerte de Beatriz*; en 1851 *Beatriz niega el saludo a Dante*; años después realiza una acuarela con el mismo tema que será motivo para que Ruskin lo felicite y quiera conocerlo personalmente. Más tarde pinta *El sueño de Dante*, a la vez que realiza escenas sobre la Divina Comedia: *Paolo e Francesca*; *Francesca de Rimini* (Canto V). Al mismo tiempo que escribe *La doncella bienaventurada* –como ya se ha dicho, influenciado por las traducciones que en ese momento está haciendo sobre Dante y los *Stilnovistas*– escribe otro poema totalmente opuesto al tema de la *donna Angelicata* o *Beatriz*. Es el titulado *Jenny*; está protagonizado por una prostituta y fue llevado al lienzo –como era habitual en Rossetti– con el título de *Hallada*. Tanto el poema como el cuadro pasaron por varias versiones hasta llegar a su forma determinada. La primera versión de *Jenny* es del año 1847 pero no se publica hasta 1870; durante ese tiempo Rossetti lo retoca en diversas ocasiones. La versión pictórica, en cambio, no corre la misma suerte pues la inicia en 1854 pero se muere sin terminarla. Según G. Metken, “...este hecho demuestra la incapacidad de Rossetti para asimilar temas realistas.” (Metken, 1982: 113).

El poema *Jenny*, de gran extensión, pues tiene trescientos diecinueve versos, está escrito en forma de monólogo: en él, un joven encuentra una noche a una muchacha dedicada a la prostitución; debido a su juventud, su belleza todavía no ha sido ajada por su oficio. La última versión del poema, se la inspira Fanny Confroth. Esta mujer tiene gran importancia para la obra de Dante Gabriel Rossetti, es por ello que anotamos algunos datos sobre ella: “...una muchacha muy sensual de rubios y largos cabellos que le llegaban hasta los pies, que hacía de modelo, pero también de prostituta; la joven se convirtió en su amante y modelo y le acompañó hasta su muerte. Rossetti no veía contradicción alguna en el hecho de tener dos amantes al mismo tiempo que, según decía, cumplían dos papeles distintos en su vida: Lizzie era el amor del espíritu y Fanny, el del cuerpo.” (AA.VV., 2001: t. 43, 5-6).

Respecto al cuadro, *Hallada*, ya vimos al comentar la obra de Hunt *El despertar de la conciencia*, cómo el

tema de la prostitución está tratado con un carácter moralizante propio de la época victoriana: si en aquél se mostraba el remordimiento de la protagonista al evocar su niñez, en éste ocurre algo parecido: un joven campesino que conduce ganado al matadero, encuentra a su amiga de juventud en el arroyo, ejerciendo la prostitución. Parece ser que en bocetos anteriores podían verse frases procedentes de la Parábola del Buen Pastor, el cual está personificado en el joven ganadero que hace ademán de levantar del suelo a la muchacha, mientras ella, llena de vergüenza, vuelve el rostro. Tanto en el poema como en el cuadro se observa la gran sensibilidad que pone Rossetti cuando se refiere al tema de la prostitución.

A esta primera etapa pertenecen también los sonetos *San Lucas pintor* (1849), *Los Jornaleros* (1848) y *No como éstos* (1848) que se publicaron mucho más tarde en su obra *La Casa de la Vida*. Estos tres poemas, muy marcados por el nazarenismo propio de la primera etapa *prerrafaelista*, reflejan las ideas de Rossetti que, a pesar de su juventud, tiene ya muy claras sobre la concepción del artista. Este es un ser diferente al resto de los mortales cuya misión profética es ser anunciador de tiempos nuevos.

El primero de estos poemas está dedicado a la figura del evangelista Lucas. El siguiente, *Los Jornaleros*, también está relacionado con el evangelio de Mateo, capítulo 20, en el que se narra la parábola de los jornaleros a quienes el amo mandó a trabajar a su viña a diversas horas del día pagando el mismo salario, tanto a los que salieron a primera hora como a los que lo hicieron en la última; quiere mostrar con ello el poeta que el trabajo es igualmente válido y que cada uno debe aportar el suyo sin pensar en el momento que le ha tocado vivir.

En el último, *No como éstos*, se ve claramente esa intencionalidad de Rossetti sobre la superioridad del artista frente al resto de los mortales, poniendo de manifiesto que sólo a unos pocos, el poeta o el pintor, les está permitido decir, en el frío silencio de la multitud, ‘*yo no soy como son éstos*.’ De la misma manera, muestra la diferencia entre los adocenados pintores de la Academia, anclados en los cánones clásicos, y el aire nuevo que traen ellos, los *prerrafaelistas*, reivindicadores de la pureza de los primitivos. Utilizamos el estudio de A. Sarabia:

“Hacia las luces del pasado, recién encendidas,  
brillantes para el camino del futuro, mira en cambio,  
y, en cambio di: “Yo no soy como éstos”

(Rossetti, D. G., 1992: 74)

Rossetti, después de conocer a Lizzie, está más motivado que nunca para representar la temática dantiana plasmando a su Beatriz –Lizzie– tanto en dibujos y pinturas como en poemas, y en este contexto escribe en 1852 *Dante en Verona*, o el soneto *A la Vita Nuova de Dante*, y, al año siguiente termina la acuarela *Dante dibujando un ángel en recuerdo de Beatriz*. Este sueño de felicidad no dura mucho y, a los pocos años, el inconstante Gabriel empieza a sentir el peso de ese amor, pues él desaba seguir siendo libre, pero la situación respecto a Lizzie –el hecho de que siguiera siendo su amante sin querer contraer matrimonio– no era la más adecuada en aquellos tiempos de moralidad victoriana. El matrimonio tuvo lugar, si bien muchos años más tarde, después de falsas promesas y evasivas por parte de Gabriel.

Citamos un estudio posterior a la bibliografía establecida y que nos parece muy interesante pues aporta una versión diferente sobre Dante Gabriel Rossetti y Elisabeth Siddal. Se trata de la versión novelada de aquellos hechos, escrita por V. Muñoz Puelles y titulada *Los amantes de la niebla* (2002). De su lectura



extraemos la conclusión de que Dante Gabriel fue un hombre egoísta, machista, mujeriego según tal interpretación, que necesitaba a Elisabeth para su inspiración, para dar vida a su arte. Gabriel, motivado, tanto por el físico de Lizzie como por su tarea de traducir a Dante a la lengua inglesa, se empeñó en hacer de ella su Beatriz; pero Lizzie no deseaba ser ninguna heroína sino una mujer normal, de carne y hueso; una mujer amada físicamente, no idealmente, por lo que, el mito de la *Beatriz* de Rossetti sólo estaba en su pensamiento.

Según V. Muñoz Puelles, Lizzie era una mujer muy liberada para aquella época; vivía sola y eso en aquellos momentos no era bien visto: La hermana de Gabriel, Cristina, se lo reprochaba. Seguramente la familia nunca aprobó las relaciones de Gabriel con Lizzie por ese motivo y por otros como su oficio de posar para los pintores, lo que conllevaba pasar muchas horas, sola, junto a un hombre. No obstante, tenemos presente que V. Muñoz Puelles en su obra puede permitirse cuantas licencias desee puesto que es una novela; sin embargo, es importante citar esta interpretación de los hechos pues nos hace ampliar horizontes al respecto.

Durante ese tiempo, Gabriel escribe el soneto *Nocturno de amor* en el que refleja su preocupación por la dependencia de un amor idealizado y, al mismo tiempo, el miedo ante una realidad vulgar. La salud de Lizzie poco a poco se va deteriorando pues a finales de 1851 comienza a posar para la obra de Millais *La muerte de Ofelia*; para ello tuvo que permanecer durante bastante tiempo dentro de una bañera llena de agua, lo que le acarrea una enfermedad que terminará llevándola a la tumba, víctima de este exceso y de otros como consumir láudano para mitigar los problemas físicos.

En el año 1854 John Ruskin y Rossetti se conocen personalmente. Rossetti sabe que este acontecimiento puede cambiar el rumbo de su vida pues ser alabado por Ruskin, el crítico más importante del momento, ha de beneficiarle, como les ocurriera a sus compañeros Hunt y Milais. Ya hemos señalado cómo Ruskin había conseguido que cambiara la opinión sobre los *prerrafelistas* unos años antes con aquellas cartas escritas al director del *Times* y publicadas sin dilación. Ahora, pues, con la amistad de Ruskin se abría otra puerta ante Rossetti pero de nuevo los sueños de Gabriel se desvanecen dado que ambas personalidades son muy diferentes y no llegarán a congeniar nunca. Ruskin deseaba modelar a Dante Gabriel llevándolo a su terreno, es decir, animándole a ser fiel a la naturaleza, y Rossetti daba rienda suelta a su imaginación intentando extraer lo que llevaba interiormente para darle forma; no olvidemos la gran influencia ejercida por Blake. En otros términos, Ruskin era un puritano y Rossetti un bohemio. Ruskin sufría con las infidelidades de Rossetti hacia Lizzie. A pesar de existir tantas diferencias entre ambos, lo cierto es que sus vidas transcurren paralelas durante algún tiempo. Ruskin admira los trabajos de Dante Gabriel y está dispuesto siempre a beneficiarle. En ese mismo año, el crítico le propone un puesto como profesor en una universidad laboral con el fin de dar las mismas oportunidades de formación a la clase trabajadora. Rossetti acepta encantado, ya que se le presenta la ocasión de poder ofrecer a los jóvenes lo que él no pudo tener en la Real Academia. Las opiniones de los alumnos ponen de manifiesto la personalidad de Rossetti. Extraemos el dato del estudio de A. Sarabia que dice lo siguiente: “Algunos de los obreros que acudieron a las clases de Gabriel nos han dejado testimonios de primera mano sobre su actitud como profesor. En opinión de Thomas Sulman: Era muy amable y sincero; hablaba poco y, en general, con un tono triste de voz. El arte era su religión. [...] En cierta ocasión en que yo había dibujado la curva de unas pestañas, me dijo: ‘Déjate de tonterías académicas! No dibujes más de lo que ves’ [...] Era para nosotros una fuente constante de inspiración y entusiasmo.” (Sarabia, 1992: 159).

### 1.3. c. 2. *Fase artúrica.*

Si el escenario de la primera época *prerrafaelista* había sido Londres, ahora, para este segundo momento, lo será Oxford; allí Rossetti visita algunos proyectos arquitectónicos en los que Ruskin colaboraba. Dante Gabriel se brinda a decorar el salón de debates de un proyecto dedicado a la juventud, conocido con el nombre de *Campaña Jovial*. Rossetti propone a William Morris y a Burne- Jones que colaboren con él en este trabajo; los tres juntos dan vida a esta segunda fase del *Prerrafaelismo*, que será más efímera que la primera. Si la etapa primera se había denominado *Fase Dantesca* por estar inspirada en los personajes de Dante y Beatriz, esta segunda etapa se conoce como *Fase Artúrica* pues el tema de inspiración son las leyendas del rey Arturo; los personajes de la reina Ginebra y Lanzarote simbolizan el amor ideal de este segundo momento, ya que en la vida de Rossetti va a irrumpir con gran fuerza Jane Burden. Una noche en que los tres amigos acuden al teatro, la conocen y le piden posar para la reina Ginebra. Rossetti quedó impresionado ante su belleza, pero el compromiso con Lizzie no le permitía confesar sus sentimientos. A. Sarabia anota lo siguiente al respecto: “La tradición prerrafaelista ha mantenido siempre que Gabriel se enamoró de Jane desde el primer momento en que la vio, pero no se atrevió a despegar los labios debido a su comprometida relación con Lizzie. Jane, empero, entró a formar parte del grupo y se encontraba agosto en él.” (Sarabia, 1992: 181). Dante Gabriel Rossetti pensó que aquel rostro debía quedar plasmado para la posteridad en los frescos del interior del edificio. Desgraciadamente, la técnica empleada no fue la correcta y a finales de siglo los frescos eran ya irrecuperables. Según la novela de V. Muñoz Puelles, ya citada, Lizzie emplea estas palabras para definir a Jane Burden: “Siempre tuve la impresión de que Jane Burden es como una versión morena y algo caricaturesca de mí misma, con mi apariencia inaccesible y también mi silencio.” (Muñoz Puelles, 2002: 245). La semejanza entre ambas debía ser notable, pues, cuando Lizzie desaparezca, será Jane la que ocupe su lugar; ésta será la musa y la que se instale en el corazón de Dante Gabriel. Además de esos dos grandes e idealizados amores del artista ha de incluirse, como ya se comentó poco antes, la importancia de la presencia de otra mujer, Fanny Conforth.

Podemos decir que la obra de Dante Gabriel Rossetti tiene un antes y un después, ya que en ella se produce un salto brusco, aplicando la barrera precisamente a partir del encuentro con Fanny Conforth. A raíz de este acontecimiento la pintura de Gabriel toma rumbos diferentes. A Fanny se le consideró el genio maligno en la obra de Rossetti. Durante los años 1858 y 1859 posa para él y llama poderosamente la atención el cuadro *Bocca baciata*, título que extrae de un soneto de Boccaccio. A partir de este cuadro, las figuras inspiradas primero en Dante y después en las leyendas de la Tabla Redonda, dan paso a otro tipo de mujeres muy diferentes, sensuales, seductoras, que pasarán a la posteridad como la aportación más significativa de Rossetti a la historia del arte. Con *Bocca baciata* inicia Gabriel la serie de retratos femeninos que han dado nombre a la *mujer rossettiana* y que no tienen nada que ver con el *Prerrafaelismo* original de los primeros momentos. Él mismo lo decía en una carta escrita a Brown, como recoge A. Sarabia en su estudio: “La época del prerrafaelismo fue muy corta, ha concluido del todo y nunca será renovada...” (Sarabia, 1992: 251).

Como ya hemos señalado, nada tienen que ver estas mujeres con la época anterior de Rossetti en la que, en el deseo de reflejar, de plasmar su alma, sólo tenía cabida la imagen de Beatriz, como vimos en *La mano y el alma*, y en las obras de su primera juventud relacionadas con su época de la inocencia. Ahora, la experiencia de la vida le obliga a cambiar de registro. Entra en su mente otro arquetipo de mujer que, poco a poco, se irá degenerando para dar paso a la *mujer fatal*: mujer malévola portadora del mal que

terminará destruyéndolo, y que él seguirá reflejando en su obra siguiendo el dictado de su alma, como lo seguirá mostrando en sus cuadros y correspondientes poemas. Una de las fuentes de inspiración de Rossetti a la hora de crear ese determinado tipo de mujer se debe a la influencia de John Keats. Así opina G. Metken: “En la poesía de Keats, *La Belle Dame sans Merci*, reconoce Rossetti al tipo de *femme fatale* fría, que como un vampiro desangra a los hombres. Su caudalosa cabellera (Rossetti las pintaba preferentemente de color cobrizo o bronceado) se convierte en un símbolo de placer, en un fetiche erótico y en una sinuosa línea de sensualidad que desemboca en el modernismo.” (Metken, 1981: 114). Respecto a la importancia de la cabellera femenina, nos remitimos al comentario de E. Bornay para hacer un breve resumen sobre el origen de la misma: “En los años finiseculares del 1800, la cabellera femenina significó para los decadentes y simbolistas –principales artífices del mito de la vampiresa– tanto las fuerzas irracionales, como un elemento amenazador, incluso deletéreo con el que la mujer podía subyugar al varón. Las guedejas de su pelo son collar, lazo, yugo o ‘fúnebre ajorca’ hacia la cual el hombre tiende y se deja prender, a veces fatalmente, como dice en su verso el poeta modernista. Esta singular interpretación de la cabellera se pone de relieve en frecuentes representaciones de la época, tanto literarias (Swinburne, Rodenbach, Maeterlinck) como pictóricas (Rossetti, Munch)”. (Bornay: 1994: 77).

Volviendo al poema de Keats que tanto influjo ejerció en Dante Gabriel Rossetti, nos fijamos también en la opinión que tiene F. M. López Serrano al respecto, pues afirma que “Uno de los principales motivos de inspiración en Rossetti, sobre todo en pintura, es ese determinado tipo de mujer que responde a la imagen o la idea de *La Belle dame sans merci*, cuyas características ya anticipó Keats en su poema y que Rossetti retoma y lleva a su máxima expresión. La amante muerta o perdida, la mujer fatal, fascinadora y lejana, en la que confluyen en igual medida lo sacro y lo profano, imagen que influirá en el fin de siglo [...] y que servirá luego de inspiración a los surrealistas [...] Rossetti es sin duda su principal descubridor.” (López Serrano, 1998: 13).

Nos informa asimismo E. Bornay que sobre el poema de Keats realiza también Rossetti “un dibujo que dejó inacabado, cuyo título *La Belle Dame sans Merci* (British Museum, Londres), tomó prestado del poeta inglés. En el mismo aparecen un hombre y una mujer sobre su caballo. Ella va delante, y de su amplia cabellera, a modo de capa que los une, se escapa, apresando el cuerpo del amante, un largo y posesivo bucle.” (Bornay, 1994: 78). Volviendo a la importancia del cabello en la época, creemos interesante señalar también el estudio que sobre este punto realizó P. Cruzalegui, en el cual indica que: “Los cabellos femeninos, a partir del pre-rafaelismo pasan de ocupar un segundo plano –después de la mirada o los labios–, a uno muy superior y además impensable para el nuevo tipo de Musa que Rossetti representara. Ya sea Elizabeth Siddal, Jane Morris, Fanny Cornfort o Alice Wilding la musa del cuadro o del poema, los cabellos dan el acabado de misterioso poder y seducción que caracteriza al personaje femenino que describiera Keats y que desarrollarán D. G. Rossetti y otros miembros de la hermandad.” (Cruzalegui, 1985: 166-176).

Por la importancia que tiene el poema de John Keats para Dante Gabriel Rossetti, hacemos un breve comentario sobre él. El poema *la Belle dame sans merci*, consiste en un diálogo entre dos personajes: un caballero y alguien que le interroga, no se sabe quién. Inicia con la voz que le pregunta qué le apena, por qué vaga sombrío y solitario. En la estrofa cuarta, el caballero toma la voz para explicar el motivo. Utilizamos la traducción del poema según el estudio que realiza L. Ólivan sobre John Keats:

IV

“Una dama en los campos encontré,  
bella como ninguna, hija como de hadas;  
su cabello era largo, sus pies eran ligeros,  
extraña su mirada.”

(Keats, 1998: 143)

Notemos en la descripción de la dama, por un lado, el carácter misterioso, ‘hija como de hadas’ y ‘extraña su mirada’, que revela el hechizo en el que queda atrapado el caballero; por otra parte, el largo cabello, algo que Rossetti pone de manifiesto en todas sus obras y sobre lo que se puede decir que es casi una obsesión.

En las estrofas siguientes, el caballero continúa explicando a la voz que le interroga, cómo monta a la dama en su cabalgadura y cómo ésta, poco a poco, le va envolviendo en sus redes:

VI

“La ayudé a que subiese a mi caballo  
y sólo tuve ojos para ella en toda la jornada;  
de perfil, cabizbaja fue entonando  
una canción de hadas.

VII

“Me dio a probar raíces de sabroso sabor,  
rocío de maná, silvestre miel;  
y en una extraña lengua me dijo, convencida:  
‘Te amo. Créeme’.”

(Keats, 1998: 145)

En la estrofa que señalamos a continuación, podemos apreciar una vez más la intención del autor al mostrar nuevamente el carácter extraño de los ojos en la protagonista:

VIII

“A su encantada gruta me condujo:  
lloraba y suspiraba apenada en extremo,  
y cerré sus extraños, extrañísimos ojos  
con sólo cuatro besos.”

(Keats, 1998: 145)

El poema va *in crescendo*, y así observamos cómo esta mujer le hechiza de tal manera que la sigue hasta su gruta encantada y, arrullándole ella hasta quedar dormido, tiene un sueño que es presagio de desdichas pues a través de él ve todo un panorama fantástico que le envuelve:

IX

“Allí me arrulló hasta quedar dormido

y allí yo tuve un sueño –presagio de desdichas–,  
aquel último sueño que soñara  
en la falda sin sol de la colina.”

(Keats, 1998: 147)

Finalmente, el caballero describe lo que ve en el sueño, quedando atrapado, sin remedio, en las garras de la mujer fatal:

“Vi en él pálidos príncipes y reyes,  
y pálidos soldados, todos ellos con palidez de muertos,  
gritándome: ‘¡La bella Dama sin compasión  
ha hecho de ti su siervo!’”

(Keats, 1998: 147)

Pero volvamos a Rossetti; es curioso observar que la mujer que pasa a la posteridad como mujer *prerrafaelista* es precisamente ésta, la que crea en esa época tortuosa de su vida; de ahí que se la conozca también como *Mujer Rossettiana*. Sin embargo, la mujer *prerrafaelista* tiene otras connotaciones relacionadas con la primera época de Dante Gabriel, cuyo mayor exponente será la imagen de *Beatriz*, la mujer *prerrafaelita* por excelencia.

Durante el corto espacio de tiempo que dura la unión legal de Lizzie y Dante Gabriel ocurren cosas muy importantes para ambos. En 1861 se edita el libro *Poetas Primitivos Italianos con la Vita nuova de Dante*. Con esta obra se introduce en la literatura inglesa a los poetas *stilnovistas*. Lizzie, mientras tanto, espera el nacimiento de su hija pero, debido a la precariedad de su salud, nace muerta, lo cual la empuja hacia el fin de su vida. Son dramáticas y muy elocuentes las palabras puestas en boca de Lizzie, según la novela de V. Muñoz Puelles: “Tenía la posibilidad de morir a resultas del parto como Beatriz Portinari. Pero no hubo ocasión. A los ocho meses de embarazo, mi hija Ofelia se ahogó dentro de mí. O quizá fue antes, porque llevaba tiempo sin sentirla.” (Muñoz Puelles, 2002: 248).

Lizzie moría al poco tiempo de ocurrir este acontecimiento. El final que puso a su vida acompañará para siempre a Dante Gabriel hasta el punto de acabar destrozado por los remordimientos de no haber prestado a su mujer la atención que se merecía. A tal punto llega este estado de arrepentimiento que decide enterrar junto al cuerpo de Lizzie los manuscritos de los poemas que había compuesto hasta entonces. Se cumplía así el vaticinio del poema de los primeros tiempos: *La doncella bienaventurada*, en el cual la amada contempla desde el paraíso y espera la llegada del amado; esto es, el tema dantiano en el que Beatriz conduce a Dante en esta vida y espera su llegada, se cumple en la vida de Dante Gabriel. Desde ese momento, Gabriel permanecerá unido al espíritu de Lizzie utilizando todos los recursos posibles: Unas veces rememorando su ausencia en sus poemas, otras con sesiones de espiritismo en las que busca la presencia o la voz que le lleguen del más allá para aliviar su soledad y sus remordimientos. El soneto *Sueños sin sueño*, recogido en su obra literaria *La Casa de la Vida* con el número XXIX, refleja ese sufrimiento producido por las noches de insomnio que le proporcionan el recuerdo de Lizzie:

“¡Ceñida estás de sombras y con el brillo de una sola estrella,

oh, noche ansiosa como las noches de mi juventud!  
Dime, por favor, ¿por qué ha de latir mi corazón bajo tu embrujo  
como palpitan los dedos de la novia  
con el abrazo del anillo de oro?  
¿Qué alas son esas que mullen suavemente mi almohada?  
¿Por qué el sueño, requerido por la piedad y el gozo,  
camina levemente en torno mío y fija en mí sus ojos desde lejos?

¡Oh, noche de oscuras enramadas! ¡Ojalá fingiera en ti el amor  
algún sombrío refugio palpitante que ofreciese  
descanso a los ojos del hombre y música a sus oídos!  
¡Oh, noche solitaria! Y qué bien te conozco,  
tú, espesura cubierta de máscaras burlonas  
y regada con el calor inútil de las lágrimas”

(Rossetti, D.G., 1992: 265)

Este poema nos trae de nuevo a la mente a San Juan de la Cruz –como ya nos ocurriera en *La doncella bienaventurada– y su Cántico Espiritual*. Ahora nos recuerda el poema del místico titulado *Noche oscura* (Juan de la Cruz, 2000: 45-46), naturalmente salvando las distancias pues todo el gozo que experimenta San Juan de la Cruz, en Rossetti se transforma en pesadumbre a medida que avanza el poema, ya que comienza comparando la noche con los anhelos de su juventud para terminar Hermanándola con la soledad que le invade por la ausencia de quien ya no le puede acompañar en este mundo. A pesar de todo, habría que hacer un análisis exhaustivo, pues la noche, para el místico, es una liberación; en cambio para Rossetti es una queja, un lamento, ya que la soledad de la noche es bien conocida para él; teniendo en cuenta las situaciones totalmente contrarias de ambos, el deseo de San Juan de la Cruz es que el alma se libere de la noche, que la deje atrás para ir a reunirse con su Amado; sin embargo la noche solitaria de Rossetti es su fiel compañera, aquella que en su espesura se burla de él. El poema de San Juan de la Cruz, por consiguiente, es un canto de optimismo, un canto de liberación; todo lo contrario a Rossetti que acepta la situación nocturna como una fatalidad, como algo de lo que no puede desprenderse. Para San Juan de la Cruz la noche es dichosa pues es el medio que transporta a la unión de la amada, el alma, con el Amado. Para Rossetti la noche es el obstáculo, la angustia de pasar las noches en blanco, aprisionado por las tinieblas, por los recuerdos, y sin duda, por los remordimientos por no haber actuado de una manera más coherente respecto a Lizzie.

Pero la ambivalencia continúa en la vida y en la obra del genio; es por eso que en seguida le encontramos nuevamente en compañía de Fanny Cornforth. Ella será la protagonista de sus obras durante algunos años, hasta que aparezca de nuevo Jane Morris. Al año siguiente de morir Lizzie, Fanny posa para el cuadro *La amante de Bonifacio*; está inspirado en un poema de Fazio degli Uberti que Gabriel había incluido en la edición de los poetas italianos. Otra obra que pasará a la posteridad, y en la que Fanny sigue siendo la musa, es el cuadro *Lady Lilith* en el que Dante Gabriel hace una versión moderna de la Lilith intemporal. Según la tradición del Talmud, Lilith fue la primera compañera de Adán, creada de la tierra como él; desposeída por Eva, persuade a la serpiente para que le permita vengarse de Adán y de su rival llevando

a cabo la tentación bíblica y quedando así como la encarnación del mal. Acompaña Rossetti al cuadro su correspondiente poema titulado *Belleza del cuerpo* (observamos que F. M. López Serrano traduce el título como *Belleza corpórea*):

“Se dice que Lilith fue la primera  
mujer del padre Adán y que engañosa  
que su lengua cual sierpe, y abundosas,  
cual oro primordial, su cabellera.

Aunque la tierra es vieja, su hechicera  
belleza, siempre joven, de sí diosa,  
su red tendía al hombre y temblorosa  
caía en ella su alma prisionera.

La rosa y la amapola eran sus flores,  
¿a quién no embriagan, Lilith, tus olores  
los dulces besos y el amante sueño?

Cuando alguno a los ojos la miraba  
su hechizo lo atraía y doblegaba  
y de su alma su pelo se hacía dueño.

(Rossetti, D. G., 1998: 205)

Notemos una vez más las connotaciones del cabello como arma envolvente; Rossetti pinta a todas las mujeres, especialmente en la segunda etapa, con una abundante cabellera rojiza, símbolo de la atracción a la cual el hombre no puede sustraerse. La característica más sorprendente de Dante Gabriel es esa ambivalencia o dicotomía, que venimos señalando a lo largo de este estudio, expresada en toda su obra y en la que la protagonista siempre es la mujer en sus dos facetas: *mujer ángel*, *mujer diablo*. Uno de sus cuadros más famosos es *Beata Beatrix*, dedicado a la Beatriz de Dante Alighieri, inspiradora de la belleza angelical que anidaba en su alma en los primeros años de su juventud. Algunos críticos opinan que en este cuadro se mezclan los rasgos de Lizzie con los de Jane, si bien la musa inspiradora fue Lizzie y a ella es a quien representa. El cuadro refleja a la perfección a esa mujer soñadora, en trance entre la vida y el sueño, mujeres que hicieron famoso a Rossetti y que tanto influirían en el Simbolismo para pasar después al Modernismo. Como el resto de sus obras, todo él contiene una gran carga simbólica: el color del vestido de Beatriz, –representada en la muerte de su padre en el año 1290– morado como símbolo de dolor; la ciudad de Florencia al fondo, además de otros elementos que recuerdan el fatal desenlace de Lizzie, es decir, la flor de la amapola blanca, de la que se obtiene el veneno que paulatinamente terminó con su vida. El mismo Rossetti describe su cuadro en 1873 con estas palabras:

“Naturalmente, el cuadro no debe verse como una representación del hecho de la muerte de Beatriz, sino como una idealización del mismo, simbolizada por un trance o transfiguración espiritual. Beatriz se siente



transportada al cielo, viendo a través de sus ojos cerrados, como dice Dante al final de su *Vita Nuova*, a ‘Aquel que es bendito por los siglos de los siglos’;” y, como signo del cambio supremo, el pájaro radiante, mensajero de la muerte, deja caer entre sus manos una amapola blanca... En el reloj de sol que se ve a su lado, cae la sombra en el número nueve, número que el Dante relaciona místicamente en numerosas ocasiones con ella y con su muerte.”(Sarabia, 1992: 255)

Además de los recuerdos que le inspiraba Lizzie, en la mente de Gabriel latía la presencia de otra persona especialmente querida por él y a la que nunca había conseguido olvidar; se trataba de Jane Morris, la esposa de uno de sus mejores amigos. Para Jane, escribe Gabriel una serie de sonetos que, según su hermano William, están entre lo mejor que había escrito; los denominó *El bosque de los sauces* (1868). Ciertamente su hermano no se equivocaba al hacer esta afirmación pues dichos sonetos tienen una fuerza lírica inigualable; expresan el intenso amor pero, a la vez, el dolor ante un sentimiento tan profundo y, al mismo tiempo, imposible de llevar a cabo.

Adjuntamos el primero de esta serie para comprobar los comentarios al respecto; tomamos la traducción de F. M. López Serrano:

“Permanecí sentado en la espesura  
Con el amor al borde de una fuente,  
Inclinados los dos hacia el torrente  
Sin mirarnos ni hablarnos. Con dulzura

Tocaba su laúd en donde pura  
La cosa oscura que tenía en mente,  
Sonaba, y su tañer la voz ausente  
De ella trajo y lloré con amargura.

El llanto transformó el agua en sus ojos,  
Y el ventalle de sauces a porfía,  
Convirtió en cabellera la corriente,

El rostro recliné sobre la fuente  
Y emergieron sus labios puros, rojos,  
Bullentes a besar la boca mía.

(Rossetti, D. G., 1998: 145)

Resulta inevitable pensar nuevamente en San Juan de la Cruz y los místicos aunque, insistimos, salvando las distancias ya que los motivos de inspiración no coinciden; a pesar de ello, se observa perfectamente la simbiosis entre amor profano y amor místico que suelen coincidir en los resultados, si bien las intenciones de Rossetti, aunque repletas de misticismo, son preferentemente estéticas.

El amor imposible por Jane, le provoca además del dolor por la ausencia de la persona deseada, a la cual llega a hacer presente, a fuerza de evocarla en su imaginación, la necesidad de una redención expresada en



el llanto. Basta con fijarse en los primeros versos del segundo soneto de la serie para comprobarlo:

“Cantó el amor mas el suyo fue un canto  
Lleno de remembranzas desoladas,  
Cual almas que en la muerte abandonadas  
Claman su redención con grave llanto.

(Rossetti, D.G., 1998: 147)

Toda la simbología expresada en estos poemas está en relación con su existencia. El influjo que ejerce Jane en él es tan intenso que le lleva a escribir algún poema en su lengua originaria, esto es, en italiano. Se hace patente de nuevo la influencia de Dante Alighieri con poemas a Beatriz, pero esta vez no será Lizzie quien los inspire sino Jane Morris.

Por esas fechas se publican los poemas más importantes de Dante Gabriel Rossetti, en un volumen que contiene toda la trayectoria poética del artista, entre los que destacan cincuenta sonetos considerados como la primera parte de su gran obra literaria *La Casa de la Vida*. El éxito ante la crítica es rotundo, tanto que, antes de finalizar el año, iba ya por la sexta edición.

Motivado nuevamente por el éxito, Dante Gabriel concluye varios cuadros que había iniciado años antes. Destacamos *Sibylla Palmífera* (1870) que representa la “belleza del alma”, en contraposición al ya citado, *Lady Lilith* o “belleza del cuerpo”. Los sonetos correspondientes a ambos cuadros están situados juntos en la segunda parte de *La Casa de la Vida*. Una vez más acompaña Rossetti al cuadro la expresión literaria en forma de poema; si *Lady Lilith* reflejaba la belleza física y el poema correspondiente era *Belleza del Cuerpo*, ahora, para el cuadro *Sibylla Palmífera*, el poema será *Belleza del Alma*:

“Entre la muerte y el amor he hallado  
Triunfante a la belleza, circundada  
De terror y misterio. Su mirada  
Me estremeció y no obstante la he pintado.

Son sus ojos los mismos que he mirado  
Al contemplar el cielo, el mar, la amada,  
Los que me arrastran hacia su morada  
Y me atan a su palma y su dictado.

Esta es pues la belleza, la que asombra  
Y hace que la voz tiemble si la nombra,  
Con su cabello al viento y sus ligeros

Ropajes. Cuán fielmente han perseguido  
Mis pasos a diario su latido  
Fatigando los días, los senderos...”

(Rossetti, D. G., 1998: 203)

Una vez más nos encontramos frente a la dicotomía bien / mal presente en toda la obra de Dante Gabriel Rossetti y expresada mediante la figura de la mujer. Concretamente estos dos sonetos, *Belleza del Cuerpo* y *Belleza del Alma*, en palabras de M. À. Cerdà i Surroca, “...antitéticos y representativos del eterno femenino y, respectivamente, en correspondencia o simbiosis con los cuadros *Sibylla Palmifera* y *Lady Lilith*, son como las dos caras de una simbólica moneda y tratan de sintetizar la característica y constante dicotomía rossettiana.” (Cerdà i Surroca, 1995-a: 136). Continúa explicando la crítica el significado existente entre los personajes femeninos citados: “*Lilith* es la arquetípica *femme fatale*, traficante de muerte, mientras que *Sibylla Palmifera* responde a la visión sobrenatural de *Hand and Soul*: ambas musas, en conflictividad constante en la vida y en el arte del pintor-poeta del *alma* y del *mito femenino* surgen como expresión de Beatrice y anti-Beatrice del nuevo Dante en cuya selva oscura se confunden Eros y Thanatos, tensiones críticas y simbiosis que irán marcando sus creaciones.” (Cerdà i Surroca, 1995-a: 138; 1996: 9).

Dante Gabriel publica otro volumen con su obra poética, al mismo tiempo que prepara la segunda edición de *Poetas Primitivos Italianos* cuyo título ahora cambiará por el de *Dante y su círculo*. Los poemas de su creación son cada vez más desgarradores. A estas alturas de su existencia es el pesimismo el que domina su vida y su obra literaria. Sus poemas se van conformando cada vez más a su autobiografía. En ellos transluce las ideas que tiene respecto a la poesía: ésta ha de ser reflejo de la vida del poeta recreada en la imaginación de su propia experiencia. Uno de estos sonetos, *El corazón de la noche*, es un grito de esa angustia que le invade, consciente de su deterioro físico y psíquico, sabiendo que su fin no está muy lejano, aún sigue luchando para vencer todas esas contradicciones que le aprisionan, como vemos al final del poema:

“¡Oh, Señor! ¡Terrible señor de la voluntad! Aunque sea tarde,  
vuelve a dar vida a esta alma con tu aliento:  
que cuando la lucha se convierta en paz,  
rematado el trabajo, renacido el querer,  
pueda esta alma ver tu rostro, oh Señor de la Muerte.”

(Rossetti, D.G., 1992: 326)

Pocos meses antes de la muerte de Gabriel, se edita el nuevo libro de poemas con el título de *Baladas y Sonetos*; éste comprende tres baladas, trece composiciones líricas, veinticinco sonetos con diversos temas y, lo más importante, la secuencia de los ciento un sonetos con los que se completaba *La Casa de la Vida*, a la cual dedicaremos más atención.

La obra está dividida en dos partes; la primera especialmente inspirada por Elisabeth Siddal, su mujer oficial, y la segunda por su gran amor Jane Morris. En *La casa de la vida*, Dante Gabriel dejó plasmada su autobiografía psíquica, el itinerario de su tortuosa existencia que sirvió de inspiración a su gran obra poética. Según A. Agresti, “una de las obras poéticas más extraordinarias de la literatura inglesa.” (Agresti, 1899: 129). Y es que Rossetti parece imprimir en la poesía inglesa una nueva sensibilidad al dotarla de elementos latinos, debido a sus orígenes; pero este factor no debió ser entendido por la sociedad de su tiempo lo que provoca el consabido rechazo.

La primera parte de la obra lleva el título *Juventud y mudanza*, y la segunda *Mudanza y muerte*; ambos títulos hablan por sí solos, llevándonos una vez más a lo que Rossetti quiere transmitirnos: el mundo de la

inocencia; y la segunda parte, protagonizada por la experiencia de vivir que le conduce inevitablemente a la muerte, tanto física como psíquica. Para algunos críticos *La Casa de la Vida* de Dante Gabriel Rossetti es el equivalente de la *Vita Nuova* en Dante Alighieri. Resumiendo con palabras de M. À. Cerdà i Surroca “Ambdós Dantes són el ‘servent i trobador’ de Beatriu, i, l’un a nivell teològic i l’altre a nivell estètic, de fet ambdós són símbols de la religió i l’art com únics entroncaments amb els autèntics paradisos, no fàcilment assolibles. Ambdós Dantes són servents de l’Amor, o ‘Amants d’Amor’, com expressen llurs obres tipificadores, *La vita nuova* d’Alighieri i *The House of Life*, de Rossetti, temàticament emparentades.” (Cerdà i Surroca, 1981: 70).

En *La Casa de la Vida* nos deja Rossetti todo un recorrido de vivencias, pues los sonetos en ella incluidos abarcan desde 1847 –los primeros años de su juventud– hasta prácticamente el final de su existencia pues él muere al año siguiente. Algunos los escribió pocos meses antes de morir. Títulos como *Canto de agonía*, *El beso de Miguel Ángel* y especialmente una serie con el título de *Mujer Verdadera* que incluye los sonetos *Ella misma*, *Su amor*, *Su cielo*, dedicados a Jane. Es curioso observar cómo estos poemas están situados en la primera parte de la obra. La pregunta siguiente se la han hecho algunos críticos: ¿Pretendía quizá Rossetti que el público pensara que había sido Elisabeth Siddal, su mujer, la inspiradora y no Jane? Este hecho ya había tenido lugar con otros sonetos amorosos que escribiera, alterando la fecha de su composición para hacer pensar que no era Jane quien se los inspiraba sino el recuerdo de su mujer. Para su revisión, intentaremos seguir el orden cronológico, al menos según están fechados en *La Casa de la Vida*.

Del año 1848, cuando el poeta apenas cuenta veinte años, son los titulados *No como ellos*, que ya ha sido comentado en páginas anteriores, y un tríptico titulado *La Elección*, en el que, el primer verso de cada poema va dando la pauta al tema reflejado en cada uno de dichos sonetos; en primer lugar el tema de *carpe diem* se puede apreciar en el inicio del poema pues comienza así:

“Come y bebe, mañana estarás muerta...”

(Rossetti, D.G., 1998: 191)

En la segunda parte del soneto, en los dos tercetos, se repite con mayor intensidad si cabe, el tema citado:

“Bésame ahora y piensa, amada mía,  
Que a aquellos que no siguen nuestro ejemplo  
Y de oro y saber vano alzan su templo

–Penando largamente para un día  
No morir, pues quien ya está muerto cesa–  
Tan sólo es el gusano quien lo besa.”

(Rossetti, D.G., 1998: 191)

En el segundo soneto, encontramos elementos de mayor reflexión, pues, más que la recomendación de aprovechar el momento, se hace presente el tema de estar alerta ya que la muerte puede llegar de forma inesperada, como lo revelan, tanto el inicio del poema:

“Vela y teme pues mañana habrás muerto...”

Rossetti, D.G., 1998: 193)

Como los versos de los tercetos:

“¿Conoces tú lo que la Parca hila?  
Y tú, herido de muerte ¿aún esperas  
La eternidad tomarte por la mano

De aquel que te suceda? Cuando mueras  
Te salvará su fuerza del gusano?  
Cubre tu rostro, ve, teme y vigila.”

(Rossetti, D.G., 1998: 193)

El pesimismo se va acentuando a medida que discurren los sonetos; así llegamos al último, en el que se aprecia el grado de mayor negatividad; se observa tanto en el primer cuarteto:

“Piensa y obra, mañana estarás muerto.  
En la ribera bajo el sol tendido  
Dices: “Ya mi camino ha concluido  
Mi travesía halló por fin buen puerto.”

Rossetti, D.G., 1998: 195)

Como en los tercetos, los cuales llegan al grado sumo del pesimismo, según puede verse:

“...Mira y calla,  
Desde este promontorio hacia el distante  
Confín del mar orienta tu anhelante

Pensamiento. Tan lejos de ti se halla  
Que aunque tu alma navegue milla a milla  
Siempre hallará más mar, jamás la orilla.”

(Dante Gabriel Rossetti, 1998: 195)

Llama la atención el hecho de que en el primer soneto ponga como protagonista a la mujer mientras que en los otros dos restantes el sujeto, en cambio, está en masculino. Aunque, según la apreciación que personalmente nos ha transmitido M. A. Cerdà, en la versión original, el sujeto es ambiguo o bien es el mismo poeta.

La obra de Rossetti está repleta de simbolismos relacionados con la temática bíblica: Sentencias, expresiones poéticas, extraídas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Su hermano William fue el primero en observar la frecuente alusión a las imágenes del *Cantar de los Cantares*; por ejemplo, en el

soneto XXI de la primera parte de *La Casa de la Vida*, titulado *Sus encantos*, compara Rossetti el cuello de la amada como ‘columna del templo del Amor’. De la misma manera, en el soneto *El retrato*, al cual ya hemos hecho referencia en otras ocasiones, tiene una expresión semejante:

“Se ha hecho templo su rostro”

(Rossetti, D.G., 1998: 67)

A poco que profundicemos en la obra de Dante Gabriel, nos salen al paso estas comparaciones repletas de simbolismo bíblico y místico. Fijamos ahora nuestra atención en uno de los sonetos situados al principio –en el número XV de la primera parte– escrito en 1854 y titulado *El vínculo del nacimiento*. En él se refleja de nuevo esa obsesión de Dante Gabriel por hacer evidente la presencia de su alma en un ser exterior y el deseo de encontrar ese complemento, creado a la vez, y que no le proporcionará descanso hasta que la encuentre:

“...Cuando por primera

Vez te vi, supe que entre todas era

La tuya el alma a mí predestinada.

Nacida junto a mí en alguna arcana

Región y por los años separada

De mí, te encuentro al fin, ¡Oh mi alma hermana!”

(Rossetti, D.G., 1998: 77)

Por la fecha en que está escrito no podemos atribuir su inspiración a Jane, pues todavía no la había conocido. Nos inclinamos por la opinión de que el tema del soneto está más en consonancia con Lizzie.

En el soneto colocado a continuación, titulado *Amor fatal*, continúa expresando bajo la misma tónica, la tristeza que supone estar ligado a un sentimiento de amor que, si bien es correspondido, sin embargo no puede ser vivenciado, no puede hacerse realidad. Hallamos de nuevo la ambivalencia en Rossetti: el amor es dulce y fatal a la vez:

“Dulce es amar, mas, ¡ay! De aquel anhelo

Que naufraga en la vida. Encadenado

Está el Amor con el Deseo frustrado,

Tiene unos azules ojos como el cielo,

Mientras del otro aún brilla en su desvelo

La esperanza con el fulgor causado

De aquel que vanamente ha profanado

La gruta de un tesoro bajo el suelo.

Cual pétalo de fuego estremecido

“¡Oh, amor –gime su boca- encadenado,

Oh, tú, libre y alado; tú, inmortal!

Soy tu otro yo apocado a ti ligado,  
Y por tu mismo nombre conocido,  
Por tu más triste nombre: Amor Fatal.”

(Rossetti, D.G., 1998: 155)

Como punto final de esta primera parte de *La Casa de la Vida*, están situados los tres sonetos dedicados a Jane, puesto que los escribió poco tiempo antes de morir. En la segunda parte de la obra, esa juventud, ese amor se convierte en amarga experiencia, en muerte. Títulos como *Canto de agonía*, *El alma de la noche*, *Umbral de la memoria...* muestran la desolación, el vacío, la falta de esperanza, el final de una vida apasionada y avocada a la muerte.

Para completar el análisis sobre esta gran obra que venimos intentando desgajar, pasemos ahora a la parte más técnica, donde hemos de ver nuevamente la influencia ejercida por Dante Alighieri en el escritor inglés. Continuamos basándonos en la introducción a *La casa de la vida*, de la edición de F. M. López Serrano, y de la cual hemos extraído la traducción de los poemas. El estudioso cita a Fredeman, el cual opina que: “Rossetti, en *La casa de la vida*, y siguiendo acaso las mismas pautas herméticas establecidas por Dante para su *Comedia*, considera la obra en su conjunto como un vasto soneto. La primera parte contiene sesenta de los ciento un sonetos del conjunto, aproximadamente seis décimas partes de la obra, la misma relación que se establece en la ‘octava’ y el ‘sexteto’ que componen cada soneto rossettiano.” (López Serrano, 1998:18). Continuamos con las explicaciones que aporta el estudio: “La pausa entre una estrofa y la otra establece un giro –que los italianos llamaban *volta*– que determina una suerte de flujo y reflujo del pensamiento, dos fases diferentes de una misma idea o sentimiento. Generalmente Rossetti plantea en la ‘octava’ un tema intelectual o emotivo para describir luego en el ‘sexteto’ la resonancia que producen en él. Este curioso método se puede hacer extensible a la totalidad del libro, en donde cada una de las partes, según la apreciación de Fredeman, representaría una estrofa.” (López Serrano, 1998: 18).

Efectivamente, y como venimos señalando a lo largo de este estudio, la primera parte de *La Casa de la Vida* está en relación con la *Fase Dantesca* o etapa juvenil de Rossetti donde plasma el sentimiento del amor por la mujer beatífica, su alma gemela, mientras que la segunda parte está relacionada con la *Fase Artúrica* y muestra la frustración, el desengaño, el dolor que le ha proporcionado la experiencia de vivir. Así puede entenderse también en el soneto que escribe como introducción a *La Casa de la Vida* donde pretende hacer un monumento a cada instante vivido, comparando el soneto con las dos caras de una moneda, mostrando que, al mismo tiempo que es un monumento a la vida, lo es también a la muerte o más bien es el tributo que se paga tanto en esta vida como en el paso hacia la otra:

“Un soneto es memoria de un momento,  
Fulgor del alma eterna consagrado  
A esa hora inmortal que se ha eclipsado.  
Sea obra del afán o del portento,

Sobre ébano o marfil, con el aliento

De los días o noches cincelado,  
Si procuras su plenitud, el hado  
Sabrá hallar esplendor en su ornamento.

Un soneto es moneda que revela  
A un lado el alma y a otro quien la anhela.  
Tributado a la vida en su dictado

O en prenda a los caprichos del amado,  
Cuando el viento de Estigia hinche tu vela  
Paga con él tu viaje al otro lado.”

(Rossetti, D.G., 1998: 45)

Terminamos este apartado sobre Dante Gabriel Rossetti con las ideas expuestas en el estudio de F. M. López Serrano, dedicadas al pintor-poeta: “Entregado en cuerpo y alma, como Baudelaire, al ideal de la belleza, Rossetti aporta al arte y a la literatura fundamentalmente una forma de apasionamiento y de intensidad sin precedentes en la poesía inglesa. [...] Es sabido que a los poetas que no pueden vivir sus sueños, los dioses les conceden el favor de soñar sus vidas,. Los sonetos de *The House Life* constituyen, con su mezcla de sufrimiento y de éxtasis, de oscuridades y de destellos y su rica amalgama de sensualidad y misticismo, un fiel reflejo de esa vida que le fue dado soñar a Rossetti.” (López Serrano, 1998: 30-31).

### 1. 3. d. *Cristina Rossetti*.

Antes de poner fin a la parte introductoria sobre los orígenes ingleses del *Prerrafaelismo*, hemos de dedicar algún espacio a la figura femenina más importante de la Hermandad *Prerrafaelista*, Cristina Rossetti. Ella incidió en el carácter religioso de los primeros momentos sin evolucionar en su creación como lo hiciera su hermano Dante Gabriel y conservando siempre ese cariz espiritual que la caracterizaba. Si el interés de Dante Gabriel por la religión era puramente estético, el de Cristina, sin embargo, está centrado en un interés altamente religioso por lo que, dentro de las raíces del *Prerrafaelismo*, a ella podemos considerarla como elemento primordial de esta vertiente *prerrafaelista*.

Cristina Rossetti nace en 1830, es la menor de los cuatro hermanos Rossetti y la que rivaliza junto a Dante Gabriel en su obra literaria. Desde muy temprana edad se dedica a escribir y a los diecisiete años su abuelo publica de forma privada sus primeros versos. A los veinte años escribe su primera obra titulada *Maude*, una especie de autobiografía en la que se mezclan prosa y poesía, que refleja los problemas íntimos de Cristina Rossetti. A pesar de escribirla en el año 1850 no será publicada hasta 1897, es decir, cuarenta y siete años después, por su hermano William. Así lo señala la edición de Daniel Casanovas, en la que se nos dice que: “Del mismo modo que D. G. Rossetti enterró sus poemas manuscritos junto a su mujer para exhumarlos y publicarlos más tarde, *Maude*, novela inédita escrita por su hermana, Cristina Rossetti, en 1850, fue desenterrada del olvido tras su muerte por su otro hermano, William Michael Rossetti, en 1897.” (Casanovas, 2002: 9). Ya en esta novela se vislumbran sus preocupaciones y dilemas entre el amor humano y el divino. En ella narra la historia de una joven, de naturaleza enfermiza, que se

debate entre vivir una vida normal o entregarse a Dios ingresando en un convento. Al final un accidente le provoca la muerte sin haberle dado tiempo a decidir. Toda esta problemática la refleja, además de en la prosa, en los poemas que van insertos dentro de la novela. El primero de ellos es un canto a los elementos de la naturaleza para terminar resaltando la fugacidad de la vida diciendo que todo eso dejará de existir y es necesario estar alerta, con las lámparas encendidas porque el Juez está al llegar. En la mayoría de sus poemas siempre está presente la muerte como algo natural y en la que ella tiene puestas sus esperanzas. El siguiente poema tiene connotaciones religiosas –lo mismo que ocurre con el anterior pues la idea de las lámparas encendidas está extraída del evangelio– comienza con la sentencia bíblica *Vanidad de vanidades, todas las cosas no son sino vanidad...* A continuación figura un poema de acción de gracias a Dios, escrito el día de Nochebuena, y en el siguiente, titulado *Tres monjas*, se encuentra toda la trayectoria de Cristina Rossetti. El poema está dividido en tres partes y la protagonista es siempre la misma persona; cada una de las partes se inicia con versos en italiano, la lengua paterna de Cristina Rossetti. El primero de ellos tiene este comienzo:

“Sospira questo core  
e non so dir perché”

(Rossetti, C., 2002: 84)

Para presentarnos a continuación el deseo de recogimiento y la esperanza en otra vida que le aportará la felicidad deseada:

“Sombra, sombra en la pared,  
extiende tu refugio sobre mí, [...]   
apaga todo el ruidoso  
bullicio de la vida. Ensordéceme.”

(Rossetti, C., 2002: 88-89)

El segundo poema, cuyo encabezamiento en italiano es continuación del primero, comienza también con dos versos, igual que el anterior:

“Sospirerà d’amore,  
ma non lo dice a me.”

(Rossetti, C., 2002: 91)

Y, acto seguido, podemos observar la evocación de un amor terrenal frustrado:

“Lo amé con mi corazón y mi alma, [...]   
yo me sacrificué, él nunca accedió.  
Él nada dio y nada tomó; [...]”

(Rossetti, C., 2002: 94-95)



Para terminar como es habitual en Cristina Rossetti, refugiándose en la muerte:

“Oh, dulce es la muerte, pues estoy débil  
y fatigada, y ella es mi descanso.”

(Rossetti, C., 2002: 95)

En la tercera parte del poema, el encabezamiento con los respectivos versos escritos en italiano, nos revelan el final:

“Rispondimi, cor mio,  
perché sospiri tu?  
Risponde: voglio Iddio,  
sospiro *per Gesù*”

(Rossetti, C., 2002: 97)

Y el poema se resuelve en el deseo que revela la protagonista, de alcanzar la felicidad en la otra vida o en el paraíso:

“Mi corazón es como un pájaro nacido en libertad,  
enjaulado en mi cruel pecho,  
que aletea sin parar.  
Ni canta, ni descansa.  
Bate contra los barrotes de la prisión,  
como si supiera que su nido  
se encuentra más allá del nublado oeste.”

(Rossetti, C., 2002: 102)

Todo el poema refleja la preocupación de la protagonista por la vida futura, ya que la presente es algo transitorio; finalmente su vida se resuelve en la llamada divina, esa llamada es más fuerte que todo lo que pueda aportarle la vida terrena. Así lo atestigua igualmente el último poema inserto en la novela cuyo inicio es:

“Qué es lo que dice Jesús al alma?  
‘Coge la Cruz, ven y sígueme.’ ”

(Rossetti, C., 2002: 120)

A pesar de ser la obra primera de Cristina Rossetti, toda su creación posterior gira en torno a las mismas preocupaciones, que convierte en motivos literarios de su producción, y es que la obra es el reflejo de su personalidad, como dirá su hermano William, al publicar *Maude*, en el prefacio: “Creo entender que el principal objetivo de mi hermana al proyectar *Maude* era mostrar aquello que veía como defectos de su carácter, y sobre su actitud hacia su círculo social y sus obligaciones religiosas. La constante precariedad de la salud de Maude también puede verse como una referencia personal, sin lugar a dudas

intencionada [...]. En este relato se evidencia que Cristina ya era una ferviente adepta a la iglesia anglicana, que admitía las hermandades conventuales.” (Casanovas, 2002: 126, 127).

La vida de Cristina Rossetti está marcada por una lucha constante entre el amor humano y el divino, motivada especialmente por la estricta educación que su madre le inculca en el anglicanismo. A los dieciocho años Cristina se enamora de James Collinson, uno de los siete miembros de la Hermandad *Prerrafaelista*; pero éste, de carácter vulnerable, abandona su religión anglicana y se hace católico, algo muy corriente entre los intelectuales de la época; pensemos nuevamente en el Movimiento de Oxford. La conciencia de Cristina no le permite llevar adelante esa relación sentimental por lo que decide romperla. Bastante tiempo después surge nuevamente el amor, ahora será Charles Cayley, amigo de la familia desde antiguo; termina enamorándose de Cristina pero de nuevo sus escrúpulos religiosos la hacen renunciar al amor pues Cayley era agnóstico. Los dos amores de Cristina que no llegaron a feliz término sirvieron, sin embargo, para inspirar su mayor producción poética amorosa.

En la introducción a *Maude*, D. Casanovas afirma que “Cristina Rossetti está considerada como una de las mejores poetisas del siglo XIX”. (Casanovas, 2002: 9). Una prueba de ello es el comentario que Miguel de Unamuno (1864-1936) hace sobre ella en su libro *Soliloquios y conversaciones* (1911), en el artículo titulado *A una aspirante a escritora*. En dicho artículo, Miguel de Unamuno hace una serie de recomendaciones a una mujer que quiere dedicarse a escribir; después de hacer la crítica pertinente refiriéndose a que el mundo actual en su época está totalmente dominado por los hombres, incluso dice que la lengua literaria es ‘pantalónica’, y que, por lo tanto, una mujer lo tiene difícil –algo que nos recuerda las opiniones que con bastante antelación expresaba Rosalía de Castro (1837-1885) en el artículo *Las literatas* (1866) dedicado a su amiga Eduarda, en el que le dice más o menos que las mujeres tienen poco o nada que hacer en el mundo literario–. Unamuno le recomienda a esa mujer que escriba como tal, que no intente imitar a los hombres. Le dice además que, sobre todo en la lírica será difícil que la comprendan: “...y es que hay ciertos sentimientos íntimos en cuya expresión es casi imposible que sobresalga una mujer entre nosotros”, (Unamuno, 2008: t. IX, 335) haciendo la salvedad con Santa Teresa en su tiempo, y con Cristina Rossetti. Así continúa opinando Unamuno: “Ahí está la ya citada santa Teresa, que era sobre todo una poderosísima lírica y ahí está en época más reciente, la dulcísima, ternísima y delicadísima Cristina Rossetti, cuyos cantos son uno de los más exquisitos regalos que nos brinda la literatura inglesa.” (Unamuno, 2008: t. IX, 335). Además, opina el escritor, que la lírica en las mujeres está especialmente dedicada o vinculada a la temática religiosa: “Pero los cantos de Cristina, aun aquellos en que se oye la queja del amor humano, insatisfecho, son cantos religiosos, hondamente religiosos.” (Unamuno, 2008: t. IX, 335). Y continúa Miguel de Unamuno haciendo elogios interminables a la poetisa inglesa: “Cristina era un alma angelical y dulce, recluida y tímida y era una mujer de una ilustración muy restringida y religiosa sobre todo.” (Unamuno, 2008: t. IX, 335). Añade, además, el escritor que: “Cristina cae en la monotonía; las quejas melodiosísimas y angelicales de Cristina constan de unas pocas, muy pocas notas, y los temas forzosamente se repiten.” (Unamuno, 2008: t. IX, 336). Habría que pensar si realmente la ilustración de Cristina era tan restringida como señala Miguel de Unamuno, teniendo en su propia familia al mayor exponente de la escuela *prerrafaelista* y sabiendo que el domicilio paterno era un foco de arte y cultura. Lo que sí podemos afirmar es que sus convicciones profundamente religiosas la constriñeron a una temática un tanto monocorde: sus lamentaciones, su frustración por la carencia de un amor terrenal.

El primer poema que publica en la revista *The Germ* en el año 1850 es el titulado *El sueño*; un lugar muy peculiar dentro de la temática *prerrafaelista*, cultivada especialmente por su hermano Dante Gabriel. Recordemos los rostros de esas mujeres rosettianas envueltos en un halo de misticismo o ensoñación que les otorgan cierto misterio. Si bien el sueño de Cristina difiere bastante de aquel de su hermano ya que ella lo siente como un sueño que será transitorio por esta vida, anhelante del sueño sin final al que aspira constantemente. Lo corroboramos con palabras de M. À. Cerdà i Surroca: “En efecte, l’amor humà és poetizat en *somni*, passatger com tota cosa humana que decau, creant amb aquest concepte una temàtica de transitorietat i desengany en tota l’obra; l’amor diví és poetizat en *son*, definitiu com la mort i que no decau, ja que el Paradís és vist com una primavera eterna, permanent, ben diferent de la terrenal, que, pel moviment cíclic, és bella però transitòria, perquè pertany al temps que passa, es perd i frustrador.” (Cerdà i Surroca, 1981: 125).

En el año 1862 se publica *El mercado de los duendes y otros poemas*, cuyo tema será la resistencia a las tentaciones de la sensualidad y la severidad de la renuncia y el sacrificio; un enfoque claramente *prerrafaelista* en su dimensión espiritual con el cual obtiene Cristina gran éxito. En 1866 se publica *El progreso del príncipe y otros poemas*; a pesar de ser una alegoría, esta obra, termina con el poema, *Demasiado tarde para el amor, demasiado tarde para la vida*, en el que describe la muerte de una princesa encantada porque su amado se ha entretenido demasiado por el camino; el poema, sin embargo, está reflejando lo que a ella le ocurre personalmente: sus luchas entre el amor humano y el divino. A medida que transcurre su vida, esa poesía amorosa y de lamento por no hallar el amor deseado, se va decantando hacia la espera en el paraíso celestial donde encontrará el amor definitivo.

A. Sarabia edita una traducción de la poesía de Cristina Rossetti en la cual ha seleccionado los poemas más importantes agrupándolos en tres temas: Amor, Muerte y Religión, aunque a veces resulta difícil hacer estas separaciones dado que se encuentran la mayoría de las veces entrelazados unos con otros. Según A. Sarabia: “Aparecen estos tres temas fundamentales y recurrentes, *el amor*, casi siempre con pinceladas de frustración; *la muerte*, no como algo terrible y destructor sino como una liberación de las angustias y dolores de la vida; y, finalmente *Dios*, como el gran transfigurador y dador de una vida nueva penetrada de un sentido infinito de libertad y de plenitud.” (Sarabia, 1997, 18). Para el primer apartado recopila A. Sarabia títulos como *Eco*, uno de los poemas más famosos de la poetisa, en el cual alude a uno de sus temas recurrentes, como ya hemos podido comprobar, el sueño, comienza así:

“Ven a mí en el silencio de la noche;  
en el silencio de los sueños, ven;”  
(Rossetti, C., 1997: 23)

Para terminar relacionándolo con la muerte:

“Acude, pues a mí, en sueños y pueda yo vivir  
de nuevo esta mi vida, aún helada por la muerte;”  
(Rossetti, C., 1997: 23)

Señalamos otros poemas para este primer apartado: *Fui primera en amarte, Mi sueño tan feliz ha ter-*

*minado, El sueño, Yace el amor sangrando, Dos separados, No voy tras el amor*, cuyos títulos hablan por sí solos.

Para el segundo apartado, cuyo tema central es la muerte, se dan títulos como: *Hoy soñé con la muerte, Qué pesada es la vida, Vida y muerte, Mi dulce vida ha muerto, Dormida al fin, El peso del día*, etc. Y en el último apartado donde se encuentran los poemas religiosos propiamente dichos, señalamos títulos como: *Aún queda, pues, descanso para el pueblo de Dios, Aves del paraíso, Busco al Señor, Oh, muerto por mi amor, Para tener debajo un crucifijo, Vísperas de Pentecostés, Ellos trajeron oro, Mi Señor y mi amor*.

No deseamos extendernos más. Existen diversas traducciones de la poesía de Cristina Rossetti vertidas al español. Queremos, sin embargo, hacer un último apunte sobre la obra de la poetisa inglesa. Se trata del trabajo realizado por un escritor en lengua gallega, P. Castro del Río (1902-1967) gran conocedor de la lengua inglesa dado que pasó grandes temporadas en Inglaterra desempeñando, entre otras tareas, la de periodista. Fue, además, defensor del galleguismo, fundador de *As Mocidades gallegas*, presidente en el año 1935 de *As Irmandades da Fala*, como datos más significativos sobre su persona. Durante la guerra civil permanece en Londres desempeñando las tareas de corresponsal, además de las de crítico de teatro y realiza numerosas traducciones de la poesía inglesa; entre ellas traduce, tempranamente, a Cristina Rossetti, de la que también tiene sin publicar el ensayo titulado *Cristina Rossetti y Rosalía de Castro. Estudio comparativo de las dos poetisas*. Su nieta, Cristina C. Lede Castro publica en 1997 el trabajo realizado por su abuelo en el año 1963 que consiste en una pequeña selección de poemas de Cristina Rossetti traducidos en lengua gallega, titulado *Mostras de poesia de Christina Rossetti vertidas do inglés ó galego*, acompañándolos de una introducción sobre la vida y obra de la misma. Según P. Castro del Río, los musicales y melancólicos versos de la poetisa inglesa están hermanados en lo más íntimo con los de Rosalía de Castro. En este aspecto hemos de asentir con el crítico, es decir, en lo referente a la musicalidad y melancolía de las versos de ambas poetisas; sin embargo, es necesario añadir que la obra de Rosalía de Castro es mucho más rica respecto a las temas abordados por ella, desde la defensa del folklore y las costumbres del pueblo gallego hasta la denuncia de las situaciones injustas por las que su gente tiene que emigrar a otros lugares. Rosalía canta con profunda melancolía, además de sus penas, las penas ajenas mientras que Cristina es una poetisa mucho más intimista, más mística. Por nuestra parte, nos acercaremos más adelante a los nexos de la obra de la escritora gallega con los motivos del *Prerrafaelismo* (3. 2. b. 1.). P. Castro del Río, hace hincapié en los nexos que unen a ambas señalando sobre todo “O sufrimento ante a efímera beleza, a aversión ante a vellez, e máis que nada as indefinidas saudades e a mestura de horror e desexo que lles inspira a morte, cuio repouso no ‘sono sin sonhos’ ven ser o meirande aneiro de Christina.” (Castro del Río 1963: 22).

Rosalía no tiene la fe que tiene Cristina Rossetti; Rosalía busca, como busca Antonio Machado. Cristina vive esa fe; renuncia al amor humano por el divino; está demasiado mediatizada por sus creencias religiosas. Prueba de ello es la renuncia a los dos hombres que llaman a la puerta de su corazón. Renuncia al amor humano por escrúpulos de conciencia lo que le supondrá pasarse la vida lamentándose de que sus amores no estuvieran a la altura de las circunstancias y termina refugiándose en el amor divino, el amor a Dios. Es la persona más religiosa de la Hermandad *Prerrafaelista*. Su amor es un amor no consumado que le inspira los poemas más bellos, sensibles y sinceros. El último libro de poemas publicado en vida de Cristina Rossetti, en el año 1881, titulado *A Pageant y otros poemas*, así lo corrobora. En él se encuentra la secuencia de sonetos *Monna Innominata* dedicada a las damas que precedieron a Laura y Beatriz y que

fueron cantadas por sus enamorados. Las composiciones expresan, según P. Castro del Río “Un amor que no pode ser material, pero sí posuir un infinito encanto. Un amor que quizáis sobreviva á morte, que sería un estado intermedio de quietude, pero poboado de vagos ensoños. A morte sería unha experiencia que habería de sufrir para acadar o definitivo destino o realización dun pasado inmortal.” (Castro del Río, 1963: 18). En definitiva, un amor que sólo llegará a la plenitud en el Paraíso, por lo tanto un amor no consumado. Continúa exponiéndolo así el crítico: “Aquí está, pois, a expresión dun amor que non pode realizarse, que se sublima nunha intensa amizade. O coñecemento e desexo dun amor irrealizado, irrealizable, nun tecido lirico de lembranzas e de imaxinacións. Unha devozión sen límites, da que unha prolongación ensoñada espérase aínda máis alá da tumba.” (Castro del Río, 1963: 18-19). Los sonetos están dedicados a Charles Cayley, al cual le unió una profunda amistad hasta el final de sus días, después de haber renunciado libremente al amor que éste le propuso. M. A. Cerdà (1981: 127) ha tratado brevemente esta colección de poemas, de acuerdo con su método de trabajo, sin traducir el título; volumen del cual no hay versión ni en castellano ni en catalán y aún raramente en algún otro idioma. El propio término de “pageant”, según se nos ha hecho saber por parte de la citada estudiosa y a título personal, es palabra de diversa interpretación y poco corriente, oscilando ella misma entre “visión panorámica” o “exposición”.

Para acceder a la materia tratada y desde los primeros momentos de esta investigación se han querido poner de relieve las dos facetas más importantes del *Prerrafaelismo*, la estética y la espiritual, a partir de una aproximación entendida como necesaria a sus raíces inglesas. Fijándonos en el foco generador de este movimiento se ha hablado de las dos etapas en las que se divide el mismo, estando ligada la primera de ellas a figuras como Dante Gabriel Rossetti, su iniciador, Millais y Holman Hunt; y la segunda, siempre con Rossetti a la cabeza, junto a William Morris y Burne-Jones. Dentro de la familia Rossetti, hemos anotado que si Dante Gabriel en un primer momento destacó por el carácter religioso de sus obras, sin embargo, muy pronto se decantó por la otra vertiente que le hace pasar a la posteridad, es decir, la estética, por el contrario, será su hermana Cristina quien se mantenga como fiel representante del *Prerrafaelismo* religioso o espiritual.

Contando esta revisión a modo de premisa pero dado que el tema central de nuestra investigación es cómo incide el *Prerrafaelismo* en gran parte de las literaturas románicas, para acceder finalmente a las letras españolas, optamos primero por el acercamiento crítico a un representante de cada vertiente *prerrafaelista* en las literaturas francesa e italiana, apreciadas como entorno histórico y creativo que nos permite acercarnos gradualmente y desde aquellas raíces a las literaturas castellana y catalana. En la medida en que estas últimas incorporaron a su repertorio modelos y referentes *prerrafaelistas*, ese será el núcleo fundamental de la presente aportación.

## 2. EL PRERRAFaelISMO EN LAS LITERATURAS ROMÁNICAS

El eminente cambio, en todos los ámbitos, que tiene lugar a finales del siglo XIX, al cual el movimiento *prerrafaelista* sirvió de preámbulo, se refleja prácticamente por toda Europa. Después del positivismo prioritario en la segunda mitad de dicho siglo, “los intentos de escapar del ‘bagne matérialiste’ ” (Claudel, cit. Hinterhäuser, 1980: 11), se apoderan sobre todo del artista. Es él quien desea transformar la realidad hostil e intenta refugiarse en lo más recóndito del espíritu, en la utopía, dando lugar así a representaciones provenientes del mundo ideal que sólo el artista puede mostrarnos. Los deseos de purificar el arte, de implantar la belleza contra el monstruo de la industrialización, de replegarse interiormente para meditar dónde resida lo que realmente pueda dar sentido a nuestra existencia, son el contrapunto a la insatisfacción y a la necesidad de hacernos renacer, de dar ilusión a la vida inmersa en la realidad que hastiaba a las generaciones de la época. Con el cambio de siglo se deseaba un renacimiento que, paradójicamente, ponía sus ojos en tiempos remotos para encontrar lo impoluto. Este acontecimiento tiene lugar prácticamente en toda Europa. Así lo expresa G. Allegra: “La aventura simbolista, su correspondiente decadentista y la versión modernista son las expresiones de un estado espiritual o artístico que rechaza ante todo la reducción de la vida humana y de los pueblos a un mero episodio de la economía y de la producción.” (Allegra, 1986: 62).

Para corroborar estas ideas nos hacemos eco de un comentario de Antonio Agresti (s. f., doc. en 1896), crítico italiano de finales del siglo XIX y principios del XX, que tradujo a su lengua la obra poética de Dante Gabriel Rossetti en el año 1899, con el título *Poesie di D. G. Rossetti*. En la primera parte del libro, donde realiza una amplia biografía sobre el poeta, comenta la personalidad de Ruskin y escribe que éste, en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, da a los arquitectos como guía las siete virtudes cardinales; sigue opinando Agresti que esta mística propuesta haría sonreír a más de uno; sin embargo, quien observara hacia donde tenderían en ese momento todas las artes, vería vislumbrar en el horizonte la bancarrota del materialismo, el triunfo del idealismo y el retorno a los sueños. Sobre estas premisas, A. Agresti continúa haciendo lucubraciones como éstas: “Ritorno al misticismo? Forse. Finché la scienza non avrà svelato il segreto dell’essere e del divenire –ed è il segreto che tormenta e tormenterà fin che vivranno le moltitudine umane– l’uomo si volgerà all’ideale.” (Agresti, 1899: 36).

G. Allegra, en su estudio citado anteriormente, pone de relieve la ideología del Fin de Siglo, como reflejo de la crisis europea que se inició en torno a los años ochenta. En el apartado *A la búsqueda de un nuevo idealismo*, insiste en que dicha actitud es una respuesta a las angustias y preguntas del hombre, que trascienden al mismo hombre y a la esfera de sus acciones. Lo expresa del siguiente modo:

“El movimiento llamado idealista, que comienza en Europa hacia los años Ochenta, junta burguesía, cien-

tifismo, 'librepensamiento' y cuanto de él se deriva para con todo ello formular la negación absoluta. Su rebelión contra el naturalismo, convertido en la academia derruida del siglo industrial, no es sólo un cambio de rumbo respecto a las experiencias literarias radicalburguesas (realismo, humanitarismo de folletín, naturalismo, novela 'social', literatura *engagée* en general), sino que incluye una inversión de tendencias en el campo estético y un rechazo de sus contenidos en el plano teórico." (Allegra, 1986: 62)

Del mismo modo, señala H. Hinterhäuser cuales son, entre otras, las características del *Fin de Siglo*: "La angustia existencial, [...] las fantasías de autodestrucción, [...] traspasar la dimensión superficial de la 'realidad' para alcanzar un estrato profundo de orden mítico-religioso." (Hinterhäuser, 1980:11). Estos parámetros coinciden o pueden extraerse de la obra rossettiana expresada tanto en sus obras pictóricas, en sus 'mujeres' plasmadas la mayoría de las veces en trance, con los ojos cerrados o entornados, dando muestras de esa ensoñación y esa dimensión mítico-religiosa, como en su obra literaria, según se ha podido comprobar. Siguiendo con las opiniones del crítico, éste continúa diciendo que la magnitud del esfuerzo por provocar un renacimiento de los mitos "...fue considerable, abarcando desde los resucitados centauros paganos hasta la revitalizada figura de Cristo y su correspondiente femenino de menor rango, la mujer angelical de los prerrafaelitas. Es decir, un sincretismo cristiano-pagano, entendido como oposición a una civilización sin alma." (Hinterhäuser, 1980:12). Este sincretismo al que se refiere H. Hinterhäuser se manifiesta en "...la fusión de residuos religiosos más o menos auténticos, con nuevas 'religiones' individualistas tales como el dandysmo o la filosofía del superhombre. Y todo ello presidido por un culto patético a la belleza que es, en último término, un culto al arte." (Hinterhäuser, 1980: 12).

En lo relacionado a ese menor rango de la figura femenina señalado por H. Hinterhäuser, hemos de considerar que otros críticos no comparten ese juicio. Este es el caso de M. À. Cerdà i Surroca, a lo largo de sus estudios aquí atendidos posteriormente, quien reconoce en la mujer la misma categoría que la concedida al superhombre, llegando a denominarla 'superfèmina' y viéndola convertirse en la figura de mayor importancia dentro del Modernismo catalán por ella estudiado. Veamos como lo expone: "Aquestes superfèmines que caracteritzen especialment el Modernisme, no tan sols apareixen a les arts visuals en actituds abstretes i introspectives, en contextos edènics vinculant liris, aureolades d'estels o fent sonar instruments, sinó que igualment centren episodis a voltes d'experiències en zones secretes, a voltes mitoliteraris, àdhuc apocalíptics, ja que pertanyen al regne sobrenatural de 'Beatrice' que amplifica la visió ultraterrenal d'aquel 'alter-ego' poeticoangelical." (Cerdà 2011: 178). En correspondencia con ese embate y con juicios parejos a este último, surge una amplia gama de obras literarias en sus diferentes versiones, tanto en prosa como en poesía, que reflejan este cambio, y en las cuales, la mujer será la principal protagonista, como tendremos ocasión de comprobar.

Dentro de esa variedad de posibilidades que se detecta en el entorno cultural europeo, nos centraremos especialmente en dos países que tienen marcada importancia para la divulgación continental del *Prerrafaelismo*, como son Italia y Francia; también, y en particular, por el material vehicular hacia el espectro hispano, véase, por ejemplo, las tempranas traducciones de algunos de sus autores como es el caso de Antonio Fogazzaro, con novelas fundamentales traducidas al castellano desde 1908 (Fogazzaro, 1908; 1911a; 1911b; 1911c; 1911d, 1912). Estudiaremos en ambas tradiciones y mediante la atención a dobles parejas de autores, las dos vertientes más significativas relacionadas con el *Prerrafaelismo*: por un lado la vertiente estética y por el otro la espiritual, ambas inspiradas en el medievo, del cual partirán para desarrollar, en el



siglo XIX, los deseos de retroceder en el tiempo hacia idales perdidos e irrecuperables. Nos detendremos en primer lugar en Italia por ser la cuna del *Prerrafaelismo* medieval, en el cual se inspiran los *prerrafaelistas* decimonónicos británicos con Dante Gabriel Rossetti a la cabeza; Francia, por su parte, será un lugar primordial de vehiculación desde donde se introduzcan en nuestro país esas nuevas corrientes europeas. Su cultura tampoco será ajena al influjo *prerrafaelista*, incluso ante las propuestas del Simbolismo.

## 2.1 Italia.

Para centrarnos en las literaturas románicas y en modelos que pueden reflejarse en las letras peninsulares, motivo de nuestro estudio, nos fijaremos en primer lugar en la repercusión que tiene en Italia, si bien las primeras noticias que surgen como incidencia del *Prerrafaelismo* en las literaturas citadas, según señala H. Hinterhäuser, tienen lugar en Francia. No obstante, hemos optado por situar primero Italia dado que, tanto los autores que se han elegido para este trabajo, como las obras a comentar, son anteriores a las elegidas para la literatura francesa. Hemos pensado que el escritor más adecuado como representante para la versión estética del *Prerrafaelismo* podría ser Gabriele D'Annunzio. Asimismo, nos ha parecido adecuado incluir en la versión espiritual de dicho movimiento, al escritor Antonio Fogazzaro, dada su importancia sobre el llamado Modernismo religioso con su novela *Il Santo*. Comenzaremos por Antonio Fogazzaro dado que cronológicamente es anterior a Gabrielle D'Annunzio.

### 2.1.a. Antonio Fogazzaro

En la vertiente espiritual *prerrafaelista* la figura italiana de mayor relieve es Antonio Fogazzaro, como ya se ha señalado al hablar del Movimiento de Oxford, por sus deseos de renovación en la Iglesia; de hecho se le considera figura primordial del Modernismo religioso. De nuevo recurrimos al estudio de H. Hinterhäuser; en el primer capítulo, titulado *El retorno de Cristo*, expone una amplia gama de las obras literarias que en ese momento se escriben en torno al tema. Él hace un recorrido exhaustivo -desde *Il Santo*, pasando por *El Místico* de Santiago Rusiñol o *Nazarín* de Benito Pérez Galdós-, para acabar anotando lo siguiente: “Visiones y figuras similares a Cristo se encuentran a fines del siglo XIX y comienzos del XX en todas las literaturas europeas (desde la española a las escandinavas) y en todos los géneros literarios.” (Hinterhäuser, 1980: 22). Los personajes de estas obras, según anota H. Hinterhäuser “...mantienen una relación directa y polémica con el mundo en que viven y transmiten a su época un mensaje que posee poder de atracción gracias a la analogía con Cristo de quienes lo propagan. El Benedetto de Fogazzaro es y debe ser ‘il Santo moderno’, como dice su precursor don Clemente. Desde luego, hubiera sido más exacto denominarlo ‘il Santo modernista’, pues tanto sus palabras como sus obras están del todo inspiradas en las concepciones de este movimiento.” (Hinterhäuser, 1980: 25-26).

Aunque la novela más conocida de Antonio Fogazzaro sea *Il Santo* (1905), casi de las últimas que escribiera, desde sus primeros tiempos están bien presentes en su obra literaria los rasgos *prerrafaelistas*. Para el comentario sobre la obra de Antonio Fogazzaro nos basaremos en el estudio de T. Gallarati, persona muy próxima a él y a quien Fogazzaro confió abundante documentación para que fuese su biógrafo. Dicho estudio es: *La Vita di Antonio Fogazzaro. Dalle memorie e dai carteggi inediti*. Iniciamos el comentario con la primera obra, *Miranda* (1874), obra en verso. Su protagonista es una mujer que, cómo él mismo



afirma, no está basada en ninguna persona real sino que se ha forjado en su interior y lleva implícito su propio carácter. Así lo confiesa el mismo Fogazzaro: “Come mi sia riuscito di indovinare il carattere di Miranda non lo so davvero... Certo io ho trovato quel carattere in me e non nella vita.” (Fogazzaro, 1934: 58). Miranda ha nacido del sueño; es inevitable la comparación con la primera obra de juventud de Rossetti *La mano y el alma* donde la mujer salida de su imaginación, representante de su alma, aconseja al artista que la pinte en sus cuadros tal como es.

Podemos seguir comparando a Antonio Fogazzaro con Dante Gabriel Rossetti –así como con otros escritores de la época– basándonos en la primera novela, también obra de su juventud, titulada *Malombra* (1881), pues en ella se dan los dos vertientes femeninas ya aludidas; la mujer angelical y la demoníaca o la personificación del bien y del mal. Si bien en el primero, Rossetti, se da una inversión de los términos respecto al segundo, ya que en éste aparece antes la mujer angelical y, a medida que va pasando el tiempo, se va degradando físicamente, lo que da lugar a la aparición de sus mujeres fatídicas, en Antonio Fogazzaro se da el fenómeno contrario pues, con el paso del tiempo, va evolucionando hacia una purificación interior y así lo refleja ya en esta primera novela: en *Malombra* primero aparece Marina, la mujer demoníaca, y en segundo lugar Edith, la mujer angelical. La obra del escritor se puede considerar como su autobiografía. En esta primera novela está presente la época de su juventud; el protagonista, Corrado Silla, es la encarnación de sus pasiones juveniles, de su sensualidad. Pero esta época la supera pronto Fogazzaro y por ello aparece también en la misma novela el personaje de Edith como reacción hacia el sentimiento espiritual. Junto con T. Gallarati, su biógrafo, opinamos que, si bien Marina es la mujer *tentatrice*, *non Beatrice*, Edith sí que representa a la Beatriz que puede conducir al hombre hacia la fe perdida y es la primera criatura verdaderamente religiosa del arte de Fogazzaro.

Se dan otros temas en el escritor, propios del Fin de Siglo, como el espiritismo, dado que en ese momento Fogazzaro pasa por una situación especial, como él mismo lo confiesa: “Prima di scrivere *Malombra* mi ero immerso nell’occultismo; ero stato fascinato da una filosofia strana in cui si confondevano il misticismo indiano al misticismo cristiano. Non ero stato completamente soggiogato da questa filosofia, ma vivevo sotto il suo influsso.” (Fogazzaro, 1934: 91). Como ya hemos señalado, durante el tiempo de escribir *Malombra* cambió de actitud; parece ser que había superado dicho influjo, sin embargo, quedó en él algo de esta situación pues el espiritismo está reflejado en sus obras aunque no con tanta precisión como en su primera novela. A pesar de la abundancia de ejemplos que lo testifican, sin embargo quiere hacernos ver que no es espiritista. En la novela *Il mistero del poeta*, recordando a la mujer amada que ha dejado este mundo –como en la *Vita Nuova* de Dante– dice: “ma ben altro mi resta di lei; mi resta la sua presenza. Non si tratta di manifestazioni spiritiche, non sono spiritista, non ho bisogno di una dottrina nuova per credere nella sopravvivenza delle anime e nelle nostre comunicazioni con quelle che uscirono dalla vita mortale;” (Fogazzaro, 1992: 239).

Superada su época de juventud tiene lugar el acontecimiento más importante en la vida de Antonio Fogazzaro. Esta nueva etapa está marcada por el conocimiento de una mujer. Con ella mantendrá una abundante relación epistolar durante largos años y ella será la musa que le inspire, a partir de ese momento, la mayor parte de su obra, tanto narrativa como poética. Durante su larga correspondencia se dirige a ella con el nombre de Elena y este nombre será también el que lleve la protagonista de la novela *Daniele Cortis* (1885). Esta mujer será su amor imposible, al cual Antonio Fogazzaro dará una dimensión totalmente espiritual, es decir, renunciará al amor humano para sublimarlo y esperar una futura unión en la otra vida.

Se trata de un tema recurrente de la época pues lo encontramos en la obra de bastantes escritores; no sólo en la literatura sino también en las propias experiencias de alguno, como veremos al hablar de Antonio Machado y su amor imposible, Pilar de Valderrama. En Fogazzaro está presente la versión *prerrafaelita*, y en este caso, *stilnovista*, extraída de *La vita Nuova*, de Dante Alighieri, con Beatriz: “Ben coveirà che la mia donna muora”, donde el amor sólo es posible más allá de la muerte. En la versión estética del *Prerrafaelismo*, para la cual hemos optado por la obra de D’Annunzio, veremos en su novela *Il Piacere*, cómo la *donna angelicata*, María Ferres, caerá en brazos de su seductor; aquí por el contrario triunfa el tópico y prevalece el sacrificio, por lo que Fogazzaro representa la versión del *Prerrafaelismo* místico o espiritual, que está íntimamente unido a su experiencia personal pues, como anota T. Gallarati: “...l’espressione d’arte in Fogazzaro è inferiore al sentimento che l’ha generata.” (Gallarati, 1934: 197).

Existen, además, otros temas con el mismo carácter religioso como es sobre todo el deseo de renovación de la Iglesia, desarrollado en su novela *Il Santo* y que desemboca en el Modernismo; tema también *prerrafaelita* pues Fogazzaro pone como ejemplo de renovación eclesial volver los ojos al medievo. Más precisamente, a la época y al pensamiento de Francisco de Asís para que la Iglesia retome la pureza primitiva de entonces, fijándose en los ejemplos de pobreza y sencillez que el santo de Asís establece, basándose en las enseñanzas evangélicas, y se despoje del poder material y político que la caracteriza.

Como se ha señalado, en *Malombra* aparece por primera vez, aunque tímidamente, la *donna angelicata*; ésta, en la siguiente novela, *Daniele Cortis*, tendrá un papel mucho más significativo. Asimismo, aparece la dimensión del amor, que será totalmente espiritual, a pesar de las luchas constantes por combatir esta pasión la cual tiene su punto culminante durante los años en que escribe esta novela. Al leer los comentarios sobre una visita que hace el escritor a San Remo, notamos el ímpetu que le proporciona la visión de la naturaleza y cómo le empuja a gozar del momento presente, incluso hasta pretender olvidarse de sus sentimientos religiosos más profundos. Está presente en este comentario el tema del *Carpe diem* como podemos observar en la siguiente cita:

“Oggi fui a San Remo. Non può figurare lo splendore di quel cielo e di quel mare [...] dove si respira nell’aria un profumo di elegante vita mondana. [...] E tutto, tutto nell’aria profumata dalla terra ebbra di amore, mi diceva con voce così dolce, così forte: Non v’è che questa vita, non v’è che l’amore, bisogna godere le ore fuggenti. [...] Ama con tutto te stesso. Un’ora sola di amore intero, un’ora di piena verità, vale tutti i tuoi folli sogni d’ideali che non esistono, di passioni che non sono di questo mondo, di una futura vita che potrebbe anche non arrivare mai. Tú sei poeta e, malgrado la pompa di spiritualismo che fai sempre, tu senti la divina poesia dei sensi.

Così mi parlavano la terra e il mare; ossia così parlava in me una voce che non vuol tacere ancora alla mia età perché una parte della mia giovinezza è innata, sopravvive agli anni. [...] In questi momenti il sentimento religioso sparisce in me, si gela, non sento più Dio, come se non credesse affatto. Solo la mia volontà rimane, non so come, ferma nella tempesta e trattiene, ora, anche la fantasia che una volta mi sfuggiva sempre.” (Fogazzaro, 1934: 140-141)

Pero la meta de Antonio Fogazzaro tiene otra dimensión y el final de la novela lo muestra. Para conseguir la separación de los protagonistas, el autor tiene que interponer entre ellos muchas leguas de mar. Sin embargo, faltaba aún en su obra el elemento más significativo que le diera la dimensión *prerrafaelita*

más alta, es decir, la renuncia al amor. Y esto lo consigue en la siguiente novela, *Il mistero del poeta* (1888); aquí sí está el calco de Beatriz pues la protagonista, Violet, muere, se va de esta tierra sin que haya tenido lugar el tan deseado amor. Ahora Fogazzaro ha utilizado la muerte para lograr la separación de ambos protagonistas. Le concede una dimensión mucho más profunda y totalmente religiosa puesto que el amor sólo puede tener lugar en el más allá. Podemos ver con claridad su inspiración en la *Vita Nuova*. Corroboramos esta idea con palabras de T. Gallarati: “Fu osservato da alcuni, una somiglianza nel modo di sentir la donna tra Dante in la *Vita nuova* y Fogazzaro en *Il mistero del poeta*. [...] Delle affinità nel modo di sentire la donna nell’uno e nell’altro, a distanza di secoli, vi sono.” (Gallarati, 1934: 179).

El mismo T. Gallarati tiene un estudio sobre la biografía de Dante en el que está utilizando los mismos criterios que utiliza con Antonio Fogazzaro: “Per capire Dante bisogna credere in Beatrice e scrutare il centro di fuoco di questo amore ispirato da lei. Perchè nell’Alighieri poesia e vita formano una unità inscindibile [...] L’esperienza dell’uomo sarà più forte dell’artificio dello scrittore, e la vita darà il suo tocco inconfondibile all’opera d’arte.” (Gallarati, 1957: 43-44). Lo mismo opina de Antonio Fogazzaro; insiste en que estas afinidades, no de imitación literaria, tienen una raíz más profunda pues: “Fogazzaro fu, più che un poeta, e più che un teorico, un mistico dell’amore [...] Egli aveva bisogno del mondo esterno. L’invisibile si rifletteva per lui nel visibile ora soave, ora severo. Le cose erano per lui venti parole di Dio. Tutte. Ma nessuna come la donna.” (Gallarati, 1934: 180-181). También E. Landoni manifiesta lo siguiente al referirse a la novela: “L’identità Violet-Beatrice è segnalata in termini masssici: sogno premonitore, presenza del numero nove [...], persistenza dell’amore oltre la morte, frequenza di inserti lirici nella prosa narrativa ecc... E ancora, conseguentemente, ruolo salvifico-edificante della donna, rinascita a nuova vita dal peccato grazie a un amore elettivo, sublimazione dell’amore *post-mortem*, e si potrebbe continuare a lungo.” (Landoni, 1992: XXIII). Antonio Fogazzaro tenía que sublimar aquel amor que no podía ser real y su renuncia, al mismo tiempo, le hacía crecer interiormente. Había descubierto en la mujer el medio para llegar a Dios. Por ello en sus cartas se puede apreciar con mayor profundidad que este sentimiento místico de la mujer era más alto en la realidad que en sus obras.

T. Gallarati publicó en la biografía de Antonio Fogazzaro, que venimos comentando, algunas de las cartas personales que éste enviaba a su amante espiritual. Tomamos como ejemplo alguna de ellas para apreciar esta realidad en la que ambos estaban inmersos:

“13 julio 1886.

...Cos’è questo arcano senso di benessere che mi ristora il peto...?

Oh quale dev’essere la felicità dell’amore quando il nostro spirito sarà tanto più potente di ora?. Il benessere che provo in questo pensiero è anche realmente materiale, fisico. Quale sarà la felicità dell’amore quando avemo, al di là, ripreso un corpo inmensamente più delicato e sensibile di questo? Proprio qualunque dolore, qualunque sacrificio sulla terra dev’essere niente in paragone di quell’esistenza sublime.”

(Fogazzaro, 1934: 189)

Observamos que el sacrificio físico de la renuncia al amor, tendrá su recompensa en el más allá, como pensaban otros personajes ya comentados, en este trabajo, por ejemplo, Cristina Rossetti.

En la carta siguiente se aprecian las mismas características que en la anterior. Los sentimientos humanos no son más que un reflejo de lo que acontecerá en la vida futura:

“17 settembre 1886.

Come ti sento, come ti trovo dappertutto! Anche in questo l'amore umano é una immagine dell'amore divino, ossia dell'amore piú sublime dell'amore ideale che in tutto, in ogni stilla, in ogni atomo di polvere trova il suo oggetto.” (Fogazzaro, 1934:190)

Su vida y su obra están tan entrelazadas que apenas se pueden discernir la una de la otra. El escritor mantenía una lucha constante consigo mismo, tenía que combatir denodadamente con aquel amor que no podía cumplirse en la tierra y únicamente podía resolverse en la plenitud de la vida de los que creen en el más allá. Veamos otros ejemplos en sus cartas:

“19 Octubre 1886.

Amore mio! Come mi riposo, come mi ristoro in te, come sento che ogni stanchezza, ogni dolore, ogni male tace... che tutti i buoni pensieri fioriscono.

Il Signore é la pace e tu sei la stella che prende luce da Lui e mostri a me la via.” (Fogazzaro, 1934: 191)

El fragmento de esta misiva es una muestra más para entender a la mujer como mediadora entre Dios y el hombre, a imagen de la Beatriz de Dante Alighieri. A continuación vemos, una vez más, la resignación con la que se refugia el poeta pensando en alcanzar en el más allá lo que no es posible en su vida real:

“27 mayo 1887

L'anima mia è triste, amaramente triste. Perché? Sorella mia, ti dirò e tu vedrai queste cose nell'altra vita... Io cerco l'anima tua come l'aiuto che Egli conoscendome tanto debole mi ha dato. Dimmi parole pie, parole pure, parole sante e lasciami piangere con te le mie miserie. Io penso in questo momento a te come ad una creatura che non è di questa terra, mi attacco a te perche tu mi sollevi. Veramente non sono degno di questo.” (Fogazzaro, 1934: 191)

Toda esta trayectoria amorosa de Antonio Fogazzaro y su amante espiritual se refleja en la novela que estamos comentando, *Il mistero del poeta*. Como en todas sus obras, pero en esta con mayor intensidad, se recoge el carácter autobiográfico. T. Gallarati hace un breve recorrido por la vida y la obra de Fogazzaro para poner de manifiesto una vez más la imposible separación entre ellas como podemos observar:

“*Il Mistero del poeta*, piú che un racconto fantastico, è l'epilogo di una confessione cominciata con *Malombra*, che chiude la lunga storia dello spirito inquieto che si è dibattuto in Corrado Silla e in *Daniele Cortis*, cercando una soluzione al suo tormento di amore. In *Malombra* egli ci aveva descritto le terribili arsurre del senso nel primo periodo di una giovinezza fantastica; la donna come elemento di distruzione, illuminata di satanica bellezza. Poi era venuta Elena. In lei l'amore non era piú sete di pura felicità terrestre; non era piú capricciosa volontà opposta allo spirito. Ma anche Elena era una tentatrice. Per amarla bisognava fuggirla.” (Gallarati, 1934: 199)

Para concluir, el crítico pone de manifiesto una vez más las características de ese amor sublimado y no consumado, prototipo de amor *prerrafaelita*, tal y como se trasluce en la novela:

*“Il mistero del poeta è dedicato spiritualmente alla stessa donna cui fu dedicato il Cortis, e la conclusione finale e segreta è la rinuncia. Fogazzaro sentiva la necessità che la morte giungesse a dividerli prima che l’amore fosse raggiunto sulla terra; che la donna fosse innalzata oltre le passioni terrestri. [...] “Sulla terra anche Violet avrebbe potuto diventare una tentatrice. Solo nella morte poteva compiersi quella esperienza di amore sacro che nella letteratura italiana, dal Trecento, non aveva più avuto voce tra noi. E dalle altezze celesti in cui Beatrice aveva parlato a Dante, anche a lui, la donna finalmente amata, diceva la parola iniziatrice della nuova vita.” (Gallarati, 1934: 201)*

Fogazzaro fue un hombre atormentado que mantuvo una lucha sin tregua entre el bien y el mal; también en su obra poética puso de manifiesto esa tensión entre lo negativo y lo positivo que abarca su obra y su vida. Como ejemplo hemos extraído de su obra poética el poema titulado *Notte di passione* que resume claramente este binomio. En dicho poema se encuentra el motivo fundamental de su lucha interior entre la carne y el espíritu, representados en el mar y el cielo como contraste: el mar, que simboliza la carnalidad que le atosiga, tiene connotaciones de oscuridad, de infierno; por el contrario, el cielo, horizonte que desea alcanzar, es la luz, la purificación. Ambos elementos son el escenario donde está resumido el drama del escritor:

Incoronato di scure  
nuvole si giace il mare;  
va in cel velata la luna,  
teme il suo amante svegliare.

Ei pon dormendo a le sponde  
l’egual respiro potente.  
D’infinito ebbra e di tenebre  
esce di me la mia mente.

Ascende ai chiaror lunari  
cala ne l’abisso immenso;  
è pieno il mare e il cielo  
di quel ch’io sento e ch’io penso.

Il cielo e il mare or son scena  
al drama del cuore mio;  
per l’onda mormora Satana  
e per le nuvole Iddio.

La inferna spuma lasciva  
piena è di furia d’amore  
che geme, attorce e manca,  
torna, sfinta rimuore.

Piena è di latte e bellezze  
a cui la luna amorosa  
or leva i veli, or li rende,  
perle dà e toglie, secherzosa.

Ma in ciel le preci e le grida  
vanno de l'anima mia,  
colà negli alti chiarori  
tu sei, tu pura, tu pia.

Mi guardi attonita e grave.  
taci, ti muti nel viso,  
oscilla la tua pupilla,  
d'un lagrimoso sorriso.”

(Fogazzaro, 1934: 255-256)

Se trata, en el caso anterior, de un poema nunca publicado y conservado en una carta a E. Nervi (22 marzo, 1888) según se anota al final de la transcripción. Sus dos estrofas finales dejan entrever la figura de un ente femenino que le espera allá en las alturas, semejante tanto a la Beatriz de Dante Alighieri como a la Doncella bienaventurada de Dante Gabriel Rossetti, que se muestra inclinada sobre la muralla de la mansión divina, esperando la llegada del amante, como indica la composición. También Antonio Fogazzaro, como los dos Dantes, busca el refugio espiritual simbolizado en la figura femenina incontaminada, aquella que sólo puede residir en el cielo.

Las novelas que escriba a continuación seguirán marcando esa dicotomía bien/mal que tanto le atormenta, pues, en su vida continúa la misma lucha debido a las mujeres que se cruzan en su camino. Con la que se llama convencionalmente Elena, mantiene la ya referida relación epistolar durante diez largos años; es decir, desde 1883 hasta 1893. Sin embargo, al mismo tiempo, ha conocido a otra mujer que va a marcar las novelas siguientes. En una carta escrita a Elena en agosto de 1887 le refiere que ha conocido a una joven mujer, de veintidós años, casada, hermosa, elegante y llena de ingenio, con la que mantiene largas conversaciones. A través de este personaje femenino que aparece en la novela *Piccolo mondo moderno* (1901) con el nombre de Jeanne Desalle, el autor muestra una nueva etapa de su vida; podemos decir que refleja su última tentación. El conocimiento de esa mujer tan sensual y sofisticada va a provocar de nuevo una turbación en su espíritu y en su ya complicada existencia. Finalmente sabrá superar ese bache. El protagonista de esta nueva novela, Pedro Maironi, el *alter ego* de Fogazzaro, revela el sufrimiento que le provoca esta nueva situación. Así lo explica en un momento de la novela: “Il bene e il male si alternano dentro di me con una violenza che non posso più sopportare.” (Fogazzaro, 1942: 74). En *Piccolo mondo moderno* domina la escena la mujer en sentido negativo, ahora con connotaciones de mujer fatal. Podemos deducirlo por los comentarios del autor, dirigidos a Elena, respecto a la manera de definir a Jeanne Desalle, cuando describe el poder magnético que hay en su mirada: “I suoi grandi occhi son troppo magnetici, turbano; non credo che sarebbe prudente per alcuno di scherzar troppo con essi.” (Fogazzaro, 1934: 342).

Si ponemos frente a frente a las protagonistas de *Daniele Cortis* –Elena– y de *Piccolo mondo moderno* –Jeanne– podemos apreciar aquello que representa cada una de ellas: Elena era la mujer auténtica, dispuesta al sacrificio, a la renuncia, dado que su situación de mujer unida a otro hombre no podía resolverse de otra manera; sin embargo se salvaba por amor. Jeanne, en cambio, es la mujer de mundo, acostumbrada a que la admiren y la adoren pero incapaz de amar con el corazón. Volvemos a los comentarios de T. Gallarati para afirmar con más contundencia esta idea: “Elena o Violet erano Beatrici che indicano le vie verso una piú alta forma di vita. Jeanne, che invece, non appartiene già piú al romanticismo del secolo decimonono ma risente delle complicazioni erotiche e quasi patologiche della letteratura del nuovo secolo, egli la teme como un terribile impedimento, perché non l’ama nello spirito, ma è attratto solo dal suo corpo, avvinto a lei per i sensi.” (Gallarati, 1934: 356). Claro que la personalidad de Antonio Fogazzaro no puede sucumbir y, al final de su vida, triunfa el buen sentido; él siempre ha sido fiel a sus principios. También en esta novela necesita a la mujer salvadora. Por ello, el protagonista Pedro Maironi –que también está unido en matrimonio pero no convive con su mujer pues está recluida en un manicomio– cuando está a punto de caer en los brazos de Jeanne, recibe el recado de que su mujer está a punto de morir. Entonces acude al hospital, llega a tiempo de despedirse de ella –que al final de su vida ha recobrado la lucidez– y consigue que se produzca el arrepentimiento de Maironi. Ha llegado, por tanto, el momento decisivo, la conversión del protagonista que ya no tendrá más oportunidad de volverse atrás. La gran decisión está tomada y en la siguiente novela, que es una prolongación de la anterior pues continúa con los mismos protagonistas, Maironi toma un rumbo totalmente distinto hasta el punto de convertirse en el Santo. Así fue realmente en la vida misma de Antonio Fogazzaro ya que la mujer deja de ser el punto de atracción y se adentra de lleno en los problemas que tiene la Iglesia en ese momento.

En la novela *Il Santo*, pierde fuerza la mujer frívola, convirtiéndose Jeanne Desalle en la mujer profundamente enamorada de Pedro Maironi que trata de encontrarle a toda costa. Cuando esto ocurre se da cuenta de que él no tiene intención de volverse atrás pues ha tomado una rotunda decisión: su entrega a la Iglesia le ha vencido. Ahora su gran ideal es la renovación eclesíastica, tema principal en la novela *Il Santo*. Pedro Maironi se despoja materialmente de sus bienes, incluso de su nombre pues su vida toma otro rumbo: se refugia en un convento bajo el nombre de Benedetto. Tiene como guía al padre Clemente, un benedictino que se reúne con otros intelectuales en la casa de Giovanni Selva, quien está a la cabeza del movimiento progresista católico, con el fin de promover una renovación dentro de la Iglesia. Estos intelectuales pretendían demostrar donde residían las raíces evangélicas pero fracasaron, pues la Iglesia no estaba dispuesta a compartir los ideales de Fogazzaro; por lo tanto, su novela terminó en el Índice. Desde que escribiera *Il Santo* hasta su última novela, *Leila* (1910), pasaron cinco años de controversias y sufrimientos en los que decide escribir la que sería ya su última obra literaria en la que pretende expresar su cambio de ideas. Con *Leila* desea acallar las polémicas y condenas eclesíásticas a las que le llevó *Il Santo*; desea una vez más adentrarse en el mundo de la belleza y demostrar su auténtica postura respecto a su fe religiosa pero ni la Iglesia ni la crítica supieron entender a Fogazzaro y pensaron que aquella nueva novela era simplemente una continuidad de la anterior, considerándole un hombre acabado. Él, a su vez, estaba convencido de que su obra estaba cumplida y al año siguiente de escribir *Leila* moría el último romántico católico, tal y como le ha calificado T. Gallaratti.



## 2. 1. b. *Gabrielle D'Annunzio*.

En la vertiente estética del *Prerrafaelismo*, la figura de mayor relevancia, como ya hemos indicado con anterioridad, es Gabriele d'Annunzio (1863-1938). Los estudios críticos consultados ponen de relieve la importancia que tiene para el escritor italiano el descubrimiento del *Prerrafaelismo*. Para ello nos apoyamos nuevamente en el estudio de H. Hinterhäuser, en el cual se aprecia lo que aquí pretendemos demostrar. Así lo expone el crítico:

“Como se deduce de una carta escrita por D'Annunzio al crítico Enrico Nencioni, fue éste quien proporcionó al poeta las informaciones decisivas para el conocimiento del Prerrafaelismo. V. la carta del 16 de marzo de 1884, publicada en De Felice-Pampalioni, *Gabriele D'annunzio*, Bologna, 1978, pág.68: ‘He leído con detenimiento tu artículo sobre Rossetti y me ha parecido uno de tus artículos más exquisitos en cuanto a la forma y más novedosos por el contenido. El primer capítulo sobre el Prerrafaelismo es estupendo: es la historia resumida de toda una escuela literaria y artística, trazada rápidamente y con destellos luminosos de imágenes plásticas. El tercero es de una fineza logradísima, de un *colorido* como pocas veces lo habías conseguido: es una página escrita por un poeta. El cuarto contiene una observación exacta y hermosa sobre la pintura inglesa, y además esos dos magníficos retratos de *Lady Lilith* y de *Beata Beatrix*, que yo sinceramente *te envidio*’.” (Hinterhäuser, 1980, nota al pie de pág: 94)

Existen otras fuentes de información, dada la condición de cronista para la prensa, del escritor Gabriel D'Annunzio, según afirma igualmente H. Hinterhäuser:

“Las primeras huellas y alusiones del prerrafaelismo se encuentran en las crónicas sobre la vida social de Roma, escritas por D'Annunzio para los periódicos *La Tribuna* y *Cronaca bizantina*. El 25 de enero de 1885, nuestro poeta identifica a una dama inglesa con ‘Beata Beatrix’ y, un año más tarde, se la imagina ‘escapada de un soneto de Dante Gabriele Rossetti; en noviembre de 1886 refiere con entusiasmo su visita al estudio del pintor Sartorio, que entonces justamente rendía culto a la moda prerrafaelita; en marzo de 1887 relaciona a ‘una muchacha muy joven, quizás de trece años, alta y esbelta como un tallo’, con los nombres de Holman Hunt, Burne Jones y Millais, [...] y en noviembre envía al periódico una especie de pastiche al estilo de la *Vita Nuova* (‘Il místico sogno’). Este nuevo brote de inspiración en la obra de D'Annunzio se manifiesta, primero, en los poemas del segundo lustro de los años ochenta, concretamente en los ciclos *Isotta Guttadauro* y *La Chimera*; es en este último donde se encuentra el poema emblemático por excelencia del prerrafaelismo italiano: *Due Beatrice*.” (Hinterhäuser, 1980: 94)

Advirtiendo que también nosotros accederemos al libro de poemas *La Chimera* (1890) –con producción poética compuesta entre 1883 y 1889 (Lorenzini, 1996: XIX)– antes nos detendremos en la novela *Il Piacere* (1899) para comprobar cómo a lo largo de la obra de Gabrielle D'Annunzio están presentes diversas facetas del *Prerrafaelismo*. Desde la puramente estética, pasando por la mística o espiritual, hasta converger finalmente en la temática propia de Fin de Siglo, la dicotomía bien/mal, totalmente reflejada en esta gran novela, donde las dos vertientes femeninas, es decir, la mujer angelical en el personaje de María Ferres y la satánica representada en Elena Muti, plasman a la perfección toda su trayectoria literaria. El interés de Gabriele D'Annunzio por la temática *prerrafaelista* está contenido en sus obras, de manera



especial, aparte de sus poemas, en su novela *Il Piacere* en la que nos centraremos, en primer lugar, para cerciorarnos de los elementos *prerrafaelistas* que en ella se encuentran, reflejados por medio de las dos protagonistas citadas. Siguiendo la opinión de H. Hinterhäuser, en la novela “...se presentan de modo casi sistemático, una frente a la otra, las dos manifestaciones básicas de la figura femenina típica del arte y la literatura del Fin de Siglo.” (Hinterhäuser, 1980: 95).

La novela está estructurada en cuatro apartados o libros, los cuales a su vez se dividen en diversos capítulos. Cada libro está dedicado a ambas protagonistas con el siguiente orden: el primero dedicado completamente a Elena Muti, la mujer fatal; en el libro segundo la protagonista es María Ferres, la *donna angelicata*, para terminar en el tercero y el cuarto con el deseo de fusionar a ambas mujeres en una, algo propio de la perversión en la que se mueve el protagonista. En la introducción a su edición del texto d’annunziano, R. Scrimieri aporta datos muy interesantes sobre las peculiaridades de los principales personajes al afirmar que: “El héroe del *Piacere* es un héroe mundano, entregado de lleno al goce estético y a la voluptuosidad sensual; es un amante sentimental y a la vez cínico; es un diletante y coleccionista de objetos de arte; es un intelectual y a la vez artista polifacético que, por ejemplo, en poesía se atreve a ambicionar la creación del poema único, algo que en la literatura italiana después de Dante no se había vuelto a intentar.” (Scrimieri, 1991: 29). Estas pretensiones del protagonista se reflejarán, en el inicio del libro segundo, cuando convaleciente de un duelo por encapricharse de una mujer, tiene momentos de reflexión y deseos de iniciar una vida diferente: “Egli intendeva trovare una forma di poema moderno, questo inarrivabile sogno di molti poeti; e intendeva fare una lirica veramente moderna nel contenuto ma vestita di tutte le antiche eleganze, profonda e limpida, appassionata e pura, forte e composta. Inoltre vagheggiava un libro d’arte su i Primitivi, su gli artisti che precorrono la Rinascenza, e un libro d’analisi psicologica e letteraria su i poeti del Dugento. (D’Annunzio, 1995: 156). Podemos apreciar cómo el escritor lleva a sus obras las inquietudes que le embargan en ese momento; se verá después, al analizar la novela, la proliferación de situaciones que hacen referencia al primitivismo, así como al *stilnovismo*.

Siguiendo con las protagonistas femeninas y basándonos de nuevo en el estudio de R. Scrimieri, se nos dice que “Elena Muti es la mujer fatal del simbolismo decadente, la mujer del deseo primordial, marcada por la ambigua belleza leonardesca y la fascinación de la Medusa [...] María Ferres es la ‘*donna angelicata*’, la elaboración decadente del ‘*stilnovismo*’, que en pintura realizaron los pintores prerrafaelitas ingleses; es la amante ideal, susceptible de adoración pero no de deseo, equivalente a la verdad y a la virtud y, por ello mismo, incitación a la profanación y al sacrilegio.” (Scrimieri, 1991: 29). Centrados ya en el análisis de la obra propiamente dicha, comenzaremos por mostrar los rasgos que caracterizan a ambas mujeres en la novela. En la primera, Elena Muti, apreciamos las connotaciones de mujer fatal desde el primer momento en que aparece en escena. Cuando Andrea Sperelli –el protagonista masculino en torno al cual gira todo el argumento– la ve por primera vez, es en una de las veladas que da su prima, la marquesa de Ateleta, en su palacio. El día anterior la marquesa le había dicho: “– Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante*, anzi *fatale*. (D’Annunzio, 1995: 41). Y, acto seguido, el narrador la describe con frases equivalentes a la seducción y a la frialdad:

“Ella saliva d’innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d’una pelliccia nivea come la piuma de’ cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l’avorio polite...” (D’Annunzio, 1995: 42)

Cuando la prima de Sperelli los presenta, el narrador define así la voz y la mirada de Elena:

“Ella parlava con qualche pausa. Aveva la voce così insinuante che quasi dava la sensazione d’una carezza carnale; e aveva quello sguardo involontariamente amoroso e voluttuoso che turba tutti gli uomini e ne accende d’improvviso la brama”. (D’Annunzio, 1995:43)

Y continúa el narrador haciendo descripciones de la mujer fatal encarnada en Elena:

“Ella tenendo il capo sollevato, anzi piegato indietro un poco, guardava il giovine furtivamente, di fra le palpebre socchiuse, con uno di quegli indescrivibili sguardi della donna, che paiono assorbire e quasi direi bere dall’uomo preferito tutto ciò che in lui è più amabile, più desiderabile, più godibile, tutto ciò che in lei ha destata quella istintiva esaltazione sessuale da cui ha principio la passione. I lunghissimi cigli velavano l’iride inclinata all’angolo dell’orbita; [...] Pareva che il raggio dello sguardo andasse alla bocca di Andrea, come alla cosa più dolce.” (D’Annunzio, 1995: 49)

Durante este primer libro en el que se desarrolla la aventura de Sperelli con Elena, vemos a ambos en una subasta de objetos preciosos, una de las aficiones de los protagonistas. Cuando llega Elena, la describe así el narrador para insistir en sus connotaciones sensuales y frías:

“Nella sua mobilità, ondeggiante e carezzante come l’onda, c’era sempre la minaccia del gelo inaspettato. Ella era soggetta a rigidità subitanee. Andrea tacque, non comprendendo.” (D’Annunzio, 1995: 66-67)

Se puede observar a lo largo de todo el capítulo el sufrimiento que se apodera del protagonista, debido a los cambios de actitud de Elena, mostrándose en innumerables ocasiones fría y distante. Cada vez que ésta aparece en público, el narrador insiste en las mismas características de frialdad como cuando nos la presentara por primera vez:

“Ella s’avanzava nell’istoriata galleria del Caracci,[...] portando un lungo strascico di broccato bianco che la seguiva come un’onda grave sul pavimento. [...] Ella metteva anche negli spiriti più ottusi o più fatui un turbamento, una inquietudine, un’aspirazione indefinibile. [...] Ella s’avanzava così, tra gli omaggi, avvolta dallo sguardo degli uomini.” (D’Annunzio, 1995: 76-77)

A lo largo de la novela se dan abundantes ejemplos de simbiosis entre lo sagrado y lo profano, muy propio de la época, es decir, de finales del siglo XIX, y en nuestro caso remitiéndonos a los antecedentes de Dante Gabriel Rossetti, ya que a través de toda su obra –como de su vida– está presente la ambivalencia bien/mal.

Para justificar dichas afirmaciones nos servimos de los siguientes ejemplos. Observemos cómo el narrador, hablando de Sperelli, identifica el placer de estar con Elena como algo sobrenatural:

“Aveva come l’antiveggenza indistinta d’una qualche felicità soprannaturale, superante la sua aspettazione, avanzante i suoi sogni, soverchiante le sue forze.” (D’Annunzio, 1995: 83)

Para continuar con la mezcla de lo humano y lo divino a través de las sensaciones eróticas:

“La passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all’esercizio di tutti i più alti e i più rari diletti, ricercavano senza tregua il Sommo, l’Insuperabile, l’Inarrivabile; [...]. Ambedue non avevano alcun ritegno alle mutue prodigalità della carne e dello spirito. Provavano una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri,[...] (D’Annunzio, 1995: 87-88)

Unas páginas más adelante, dirá:

“Questa ‘spiritualizzazione’ del gaudio carnale, causata dalla perfetta affinità dei due corpi, era forse il più saliente tra i fenomeni della loro passione.” D’Annunzio, 1995: 90-91)

En el libro segundo, el dedicado a María Ferres, continúan los ejemplos de esta simbiosis referente a lo sagrado/profano, como podremos observar, pero antes de hacer ese análisis, nos fijaremos en cómo el autor va preparando la entrada a la segunda protagonista. Comienza el libro presentándonos a Sperelli recuperándose de la herida, causada a consecuencia del duelo, en la Villa Schifanoia, propiedad de su prima, la marquesa de Ataleta, a la orilla del mar y donde irá a visitarla María Ferres, su amiga y compañera de la infancia. En esos momentos el protagonista, un poco escarmentado por las circunstancias que le han llevado a esta situación, está viviendo una especie de arrepentimiento de su vida pasada y, centrándose en una de sus aficiones, la de escribir, compone una serie de sonetos en los que desea manifestar cómo su alma, libre de los males que la afligían, resurge como mujer que en sus manos tiene la Hostia Santa. Elena ha desaparecido de su vida por su propia voluntad y él desea olvidarla aunque no lo consigue.

Para introducir a la *donna angelicata* de finales del siglo XIX acudimos nuevamente al estudio de H. Hinterhäuser, en el cual nos dice que “A partir de los años ochenta, uno de los temas principales fue la condena del naturalismo materialista y el esfuerzo por lograr un enaltecimiento de la vida mediante el espíritu. Es en este polémico contexto donde nuestras mujeres prerrafaelitas encuentran su primera y más general explicación: ellas serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses. Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime.” (Hinterhäuser, 1980: 118).

En la edición de R. Scrimieri, en nota a pie de página, al referirse a la afición de escribir que en esos momentos embarga a Andrea Sperelli, y al hablar de la pasión amorosa que despierta María Ferres en el protagonista de la novela, afirma que “En estos sonetos podría hablarse de la presencia en ellos de la tópica ‘stilnovista’, la mujer angelical dotada de poder salvífico, capaz de redimir al héroe de su miseria y bajeza espiritual; tal presencia, sin embargo, aparece elaborada y filtrada por la sensibilidad decadente, así como por la imaginación figurativa prerrafaelita, de modo que el lejano modelo medieval queda como un referente literario formal del que han desaparecido los elementos ideológicos existenciales.” (Scrimieri, 1991: 246).

Andrea Sperelli conoce a la segunda protagonista a través de su prima, lo mismo que ocurriera con la

anterior. Al definir a la primera lo hizo diciendo que era una mujer fatal; ahora también será ella quien defina a la segunda y lo hace con una expresión extraída de las letanías a la Virgen: -“Maria è una ‘turre eburnea’ ”. (D’Annunzio, 1995: 157). Notemos cómo el narrador de *Il Piacere*, a la hora de describir a María, se recrea mucho más que con la anterior protagonista, tanto en los rasgos físicos como psicológicos. Cuando María aparece ante los ojos de Andrea por primera vez, el narrador la describe de la siguiente manera:

“Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell’aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d’eleganza esageravano. Ne’ lineamenti delicati era quell’ espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l’umano incanto delle Vergini n’ *ton-di* fiorentini del tempo di Cosimo. Un ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d’un violetto e d’un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l’iride lionata degli angeli bruni.” (D’Annunzio, 1995: 161)

Otra característica reseñable, relacionada con la pintura de los primitivos, es la expresión de la boca, que, en María Ferres, se observa con gran detalle:

“Donna Maria sorrideva, d’un certo sorriso malinconico e quasi direi incantato come quel d’una persona che sogni. Nella sua bocca socchiusa il labro di sopra avanzava un poco quel di sotto, ma così poco che appena pareva, e gli angoli si chinavano in giù dolenti in el loro incavo lieve accoglievano un’ombra. Queste cose creavano un’espressione di tristezza e di bontà, ma temperata da quella fiera che rivela l’elevazione morale di chi ha molto sofferto e saputo soffrire.” (D’Annunzio, 1995: 161-162)

En el párrafo siguiente observamos la importancia que da el autor a los cabellos, argumento que ya se ha visto en la obra rossettiana:

“I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. [...] Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo.” (D’Annunzio, 1995: 161)

Dentro de esa importancia dada a la cabellera femenina, en este momento el centro de atención se basa en el color de dichos cabellos:

“Quanta ricchezza e varietà di linee avrebbe potuto dare al disegno d’una figura muliebre quella volubile e divisibile massa di capelli neri! [...] Avevano riflessi di viola cupi, di que’ riflessi che ha la tinta del campeggio o anche talvolta l’acciaio provato alla fiamma o anche certa specie di palissandro polito.” (D’Annunzio, 1995: 162)

Llama la atención igualmente el color de la indumentaria de María, propio de aquellos que usaban los pintores *prerrafaelitas* y que, a su vez, son motivo de inspiración para los *prerrafaelistas* ingleses:

“Portava un abito d’uno strano color di ruggine, d’un color di croco, disfatto, indefinibile; d’uno di qu’ colori cosiddetti estetici che si trovano ne’ quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti.” (D’Annunzio, 1995: 171)

No sólo los colores, sino también el estilo del vestuario es propio de los pintores de ambas épocas:

“La gonna componevasi di molte pieghe, diritte e regolari, che si partivano di sotto al braccio. Un largo nastro verdemare, del pallore d’una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù pel fianco. Le maniche ampie, molli, in fittissimi pieghe all’appiccatura, si restringevano intorno i polsi.” (D’Annunzio, 1995: 171)

Son abundantes los ejemplos de primitivismo que se dan en la novela; tomamos otro del capítulo III, cuando Andrea Sperelli y Donna María pasean por la Villa Schifanoia, donde puede apreciarse el sentido de quietud en medio del paisaje natural, además de las referencias a la pintura umbra de los siglos medievales:

“Ella estava in mezzo del sentiere, un po’ china verso le fontane, attratta più dalla melodia, con l’indice sollevato verso la bocca nell’atto involontario di chi teme sia turbata la sua ascoltazione. Andrea, che era più presso alle vasche, la vedeva sorgere sopra un fondo di verdura gracile e gentile quale un pittore umbro avrebbe potuto metter dietro un’Annunciazione o una Natività.” (D’Annunzio, 1995: 179)

En el último capítulo de este apartado dedicado a María, el narrador omnisciente deja la palabra a la protagonista, a través de su diario íntimo, por lo que será ella, en ese momento, quien se defina a sí misma. Desde el lugar en el que se encuentra pasando unos días al lado de su amiga, piensa en su ciudad, Siena, a la cual volverá después de esos días. Son notables las descripciones tanto de los lugares, como de las actitudes de la protagonista, con las que el narrador nos traslada a un ambiente místico-medieval:

“Rivedrò la Loggia del Papa e la Fonte Gaia e il mio bel Duomo bianco e nero, la casa diletta della Beata Vergine Assunta, dove una parte dell’anima mia è ancora a pregare,[...]. E là ritroverò quella parte dell’anima mia a pregare ancora, sotto la volta azzurra constellata che si specchia nel marmo come un cielo notturno in un’acqua tranquilla.” (D’Annunzio, 1995: 194)

Notamos, además, la referencia a las obras de San Francisco, como otro elemento medieval a tener en cuenta:

“Quanto era ardente e spontanea la mia preghiera! S’io leggeva la *Filotea* di San Francesco, mi sembrava che le parole scendessero sul mio cuore come le lacrime di miele, come stille di latte. S’io mi metteva in meditazione, mi sembrava di camminare per le vie segrete dell’anima come per un giardino di delizia ove gli usignuoli cantassero su gli alberi fiorenti e le colombe tubassero in riva ai ruscelli della Grazia divina. La divozione m’infondeva una calma piena di freschezza e di profumi, mi faceva dischiudere nel cuore le sante primavere dei *Fioretti*, m’inghirlandava di rose mistiche e di gigli soprannaturali. E nella mia vecchia Siena,

nella mia vecchia città della Vergine, io udiva sopra tutte le voci i richiami delle campane.” (D’Annunzio, 1995: 194-195)

A continuación, María cuenta cómo Andrea ha invitado a su prima y a ella a ver los dibujos realizados por éste –pues es otra de sus aficiones– y es también en este párrafo que se ponen de relieve nuevamente las referencias al primitivismo. María anota en su diario:

“Questi disegni sono di mano dello Sperelli; sono i suoi studi, i suoi schizzi, i suoi appunti, i suoi ricordi presi qua e là in tutte le gallerie d’Europa. [...] Scorrendo questa larga raccolta, io non soltanto mi son fatta un’idea precisa dei diversi movimenti, delle diverse correnti, delle diverse influenze per cui si sviluppa la Pittura in una data regione; ma son penetrata nell’intimo spirito, nella essenziale sostanza dell’arte d’ogni singolo pittore. Come profondamente ora comprendo, per esempio, il XIV e il XV secolo, i Trecentisiti e i Quattrocentisti, i semplici i nobili, i grandi Primitivi! (D’Annunzio, 1995: 195-196)

Las alusiones no son sólo a las escuelas pictóricas sino, también, a las peculiaridades propias de la pintura, como podemos observar:

“Quei lunghi corpi snelli come steli di gigli; quei colli sottili e reclinati; quelle fronti convesse e sporgenti; quelle bocche piene di sofferenza e di affabilità; quelle mani (o Memling!) affilate, ceree, diafane come un’ostia, più significative di qualunque altro lineamento; e quei capelli rossi come il rame, fulvi come l’oro, bionde come il miele, quasi distinti a uno a uno dalla religiosa pazienza del pennello; e tutte quelle attitudini nobili e gravi o nel ricevere un fiore da un angelo o nel posar le dita sopra un libro aperto. [...] A una a una, passavano le donne dei Primitivi sotto i nostri occhi.” (D’Annunzio, 1995: 196-197)

Hacemos mención especial, dentro del párrafo anterior, al comentario de las manos, pues son abundantes los ejemplos en los que aparecen a lo largo de la obra, expresiones relacionadas con ellas, especialmente con las de María, como un símbolo más de atracción y de salvación.

Observamos nuevamente mezclados los rasgos *prerrafaelitas* primitivos atribuidos a pintores del siglo XIX, como en el párrafo siguiente, en el cual se encuentra el protagonista Andrea Sperelli, hablando de mujeres con unos amigos; al referirse a una que ha sido amante de un pintor, el narrador la define así:

“Ella era ancor giovine. Con quel suo profilo puro e diritto, coronato dai capelli biondi divisi su la fronte in un’acconciatura bassa, pareva una bellezza greca.” (D’Annunzio, 1995: 242)

Cuando el narrador se refiere al mencionado pintor, podemos apreciar cómo éste se inspira tanto en obras medievales como en poetas ingleses del siglo XIX:

“...seguiva in poesia John Keats e in pittura l’Holmant Hunt, componendo oscuri soneti e dipingendo soggetti presi alla *Vita nuova*.” (D’Annunzio, 1995: 242)

Y refiriéndose nuevamente a la joven que posa para el pintor, apreciamos la mezcla entre los aspectos

profanos y místicos relacionados con las obras de los pintores y poetas medievales, así como de los decimonónicos ingleses, al señalar la pintura de Dante Gabriel Rossetti *Sybilla palmifera*:

“Ella aveva ‘posato’ per una *Sybilla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*.” Aveva anche ‘posato’, una volta, innanzi ad Andrea per uno studio di testa da servire all’acquaforte dell’*Isabetta* nella novela del Boccaccio. (D’Annunzio, 1995: 242)

Dos páginas más adelante, Andrea Sperelli, llevando de la mano a la citada joven para presentarla a sus amigos, les dice, en son de burla:

“- *Ecce Miss Clara Green, ancilla Domini, Sybilla palmifera, candida puella. -Ora pro nobis-* risposero in coro...” (D’Annunzio, 1995: 244)

Una vez anotados los rasgos físicos propios de la pintura *prerrafaelista*, en los personajes principales de la novela, nos fijaremos en las cualidades morales que ha de tener esa mujer redentora como es María Ferres. Desde el primer momento, el narrador, al presentárnosla, quiere hacernos ver cuál va a ser su misión respecto a Sperelli: ella será la mujer que, en su ingenuidad, creará estar destinada a salvar al hombre mundano. Pero, en realidad, es la persona que va a sufrir y a soportar todas las debilidades y caprichos del protagonista:

“Donna Maria sorrideva, d’un certo sorriso malinconico. [...] Nella sua bocca socchiusa il labbro di sopra avanzava un poco quel di sotto, [...] e gli angoli si chinavano in giù dolenti e nel loro incavo lieve accoglievano un’ombra. Queste cose creavano un’espressione di tristezza e di bontà, ma temperata da quella fierezza che rivela l’elevazion morale di chi ha molto sofferto e saputo soffrire.” (D’Annunzio, 1995: 161-162)

Fijémonos igualmente en el comentario que hace H. Hinterhauser respecto a María Ferres: “El rasgo decisivo de la personalidad de María es la disposición al sacrificio y a la renuncia, heroica y resignada al mismo tiempo. Esto, unido a su elevada espiritualidad, la convierte en posible redentora de su seductor.” (Hinterhäuser, 1980: 97).

En el libro tercero, donde tendrá lugar en la imaginación de Sperelli la unión ideal y perversa de las dos mujeres, podemos observar ese deseo de redención en María. Ha terminado la estancia en la villa campestre y se encuentran en Roma. María intenta persuadir a Andrea para que se olvide de ella y no le produzca más sufrimiento:

“- Non è possibile! [...] Noi dobbiamo rinunziar per sempre a qualunque speranza. La vita è implacabile. Senza volere, voi distruggeresti un’intera esistenza e forse non una sola...” (D’Annunzio, 1995: 277)

Al mismo tiempo, apreciamos los deseos de redentorismo que invaden a la protagonista:

“Le vostre angosce mi stringevano, mi facevano una pena profonda. Pensavo: ‘L’impuro l’ha macchiato; s’io bastassi a purificarlo! Sarei felice d’esser l’olocausto della sua rinnovazione.’ La vostra tristezza attirava

la mia tristezza. Mi pareva che forse io non avrei saputo consolarvi ma che forse avreste provato un sollievo sentendo un'anima rispondere eternamente *amen* alle volontà del vostro dolore.” (D’Annunzio, 1995: 277)

A continuación, el narrador continúa mostrando las características propias de la *donna angelicata*:

“Ella proferì queste ultime parole con tale elevazion spirituale in tutta la figura, che Andrea fu invaso da un’onda di gaudio quasi mistico; e il suo unico desiderio, in quel momento, era di prenderle ambo le mani e d’esalare l’ineffabile ebrezza su quelle care delicate immacolate mani.” (D’Annunzio, 1995: 277)

Aún nos detendremos seguidamente en otro párrafo en el que pueden observarse una vez más los deseos de redentorismo en Maria Ferres:

“La povera creatura credeva di salvare un’anima, di redimere un’intelligenza, di purificare con la sua purità un uomo macchiato; [...] E questa fede appunto la ristorava e la sollevava in mezzo alle lotte cristiane che di continuo si combattevano nella sua coscienza.” (D’Annunzio, 1995: 290-291)

Volvemos a centrar nuestra atención en las manos de la protagonista, ya que en la novela se dan varios ejemplos sobre la importancia que tienen. En el diario, María describe que Andrea le ha pedido hacer un estudio de sus manos:

“M’ha chiesto se gli permettevo di fare uno studio delle mie mani. Ho consentito. Incomincerà oggi. E io sono trepidante e ansiosa, come se dovessi prestar le mie mani a una trotura sconosciuta.” (D’Annunzio, 1995: 217-218)

Y, al día siguiente, cuando Sperelli está ejecutando la acción, ella continúa describiendo los efectos que le produce interiormente el hecho de que sus manos posen para él:

“Io non so dire quel che i suoi occhi mi facevano provare. Mi pareva di non offrire alla sua indagine una mano nuda, sì bene una parte nuda dell’anima; e ch’egli me la penetrasse con lo sguardo sino al fondo, scoprendone tutti i più riposti segreti.” (D’Annunzio, 1995: 218-219)

Casi al final de la novela, cuando esté a punto de consumir el ‘sacrilegio’, recordará Andrea esa situación:

“- Oh le vostre mani! Vi ricordate quando, a Schifanoja, le disegnai? Mi pare che mi appartengano di diritto; mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, siano le cose più intimamente animate dall’anima vostra, le più spiritualizzate, quasi direi le più pure...Mani di bontà, mani di perdono...” (D’Annunzio, 1995: 300)

El narrador insiste nuevamente en describir las manos de María, en ese momento de abandono en el que ella lucha por no ceder a las pretensiones de Sperelli:



“Gli pareva ch’ella fosse prossima ad abbandonarsi; vedeva gli occhi di lei nuotare in qualche onda di languore più lunga; [...] e vedeva le mani, quelle mani gracili e forti, mani d’arcangelo, fremere come le corde d’uno strumento, esprimere tutto l’orgasmo interno.” (D’Annunzio, 1995: 309)

Mientras tanto, en el protagonista se acrecientan los deseos de profanación hacia la mujer angelical, como habíamos visto en las notas a la edición R. Scrimieri, donde señala que la *donna angelicata*, por su bondad y virtud, incita a la profanación y al sacrilegio. (v. p. 80 de este apartado). Sperelli, de vuelta a Roma, se encuentra en su habitación donde otras veces ha gozado con la presencia de Elena:

“Curiosamente, nella sua immaginazione egli cominciò a svestire la senese, ad involgerla del suo desiderio, a darle attitudini di abbandono, a vedersela tra le braccia, a goderla. Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perchè avrebbe reso più acuto el singular sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere.” (D’Annunzio, 1995: 232)

Al día siguiente de tener lugar el diálogo con María se encuentran de nuevo en un concierto y, mientras Sperelli la acompaña, ve aparecer a Elena. Es a partir de ese momento cuando se produce en el protagonista el deseo real de fundir a las dos amantes en una; a pesar de que este fenómeno ya se había dado desde el primer instante que conoció a María, pues la voz de ésta en seguida le recordó a Elena. Ahora será también la voz el medio por el cual Andrea Sperelli se sirva para iniciar esa fusión de las dos amantes:

“Quella voce! Com’erano strani nella voce di Donna Maria gli accenti d’Elena! - Gli balenò un pensiero folle. - Quella voce poteva esser per lui l’elemento d’un opera d’immaginazione: in virtù d’una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza immaginaria, più complessa, più perfetta, più *vera* perché ideale... (D’Annunzio, 1995: 286)

Durante el concierto, utiliza a María para dar celos a Elena, al mismo tiempo que está pensando que la primera ya ha caído en sus redes. Por medio del narrador podemos apreciar con mayor nitidez las ideas de Sperelli:

“Rise di sé medesimo. E da quell’ora ebbe principio la nuova fase della sua miseria morale. Senza alcun riguardo, senza alcun ritegno, senza alcun rimorso, egli si diede tutto a porre in opera le sue immaginazioni malsane. Per trarre Maria Ferres a cedergli, usò i più sottili artifizii, i più delicati intrighi, illudendola appunto nelle cose dell’anima, nella spiritualità, nell’idealità, nell’intima vita del cuore.” (D’Annunzio, 1995: 290)

Una vez más, podemos ver en el protagonista la idea de fusionar a las dos amantes en una:

“Per proseguire con egual prestezza nell’acquisto della nuova amante en el riacquisto dell’antica, per profittar d’ogni circostanza nell’una e nell’altra impresa, egli andò incontro a una quantità di contrattempi,

d'impacci, di bizzarri casi; e ricorsi, per uscirne, a una quantità di menzogne, di trovati, di ripieghi meschini, di sotterfugi degradanti, di bassi raggiri. La bontà, la fede, il candore di Donna Maria non lo soggiogavano. Egli aveva messo a fondamento della sua seduzione il versetto d'un salmo: *'Asperges me hyssopo et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.'* " (D'Annunzio, 1995: 290)

Del mismo modo, se aprecian en el párrafo siguiente las preocupaciones y dudas que le proporciona a Sperelli el desear a las dos mujeres a la vez, mientras tiene lugar el concierto:

"Egli non aveva la coscienza esatta di questo suo nuovo sofferire, non sapeva raccogliersi né dominarsi; ondegiava perduto fra la duplice attrazione femminile e il fascino della musica, da nessuna delle tre forze penetrato; provava, dentro, un'impressione indefinibile, come d'un vuoto in cui risonassero di continuo grandi urti con un'eco dolorosa; e il suo pensiero si spezzava in mille frammenti, si sconnetteva, si disfaceva; e le due immagini femminili si sovrapponevano, si confondevano, si distruggevano a vicenda, senza ch'egli potesse giungere a separarle, senza qu'egli potesse giungere a definire il suo sentimento verso l'una, il suo sentimento verso l'altra. [...] Non gli sfuggiva un leggero cambiamento nell'attitudine di Donna Maria verso di lui; e credeva sentire lo sguardo di Elena assiduo e fisso; e non giungeva a trovare un modo di contenersi, non sapeva se dovesse accompagnar Donna Maria nell'uscir dalla sala o se dovesse avvicinarsi a Elena, né sapeva se quel caso gli avrebbe giovato o nociuto presso l'una e l'altra." (D'Annunzio, 1995: 284-285)

Retomando de nuevo los elementos que justifican la presencia de la simbiosis de lo sagrado y lo profano, citaremos algunos ejemplos. Sin salir de la habitación de Andrea Sperelli podemos detenernos en su ornamentación:

"La stanza era religiosa, come una capella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialto di tre gradini, all'ombra d'un baldachchino di velluto controtagliato, veneziano, del secolo XVI, [...] il quale in antico doveva essere un paramento sacro, poichè il disegno portava iscrizioni latine e i frutti del Sacrificio: l'uva e le spiche. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi coprivano le pareti [...] su cui erano ricamate istorie della vita di Maria Vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti. [...] Alcini preziosi mobili di sagrestia, in legno scolpito, del secolo XV, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia. [...] Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche." (D'Annunzio, 1995: 232-233)

Pueden observarse, además de los ornamentos que decoran la estancia, propios de la época y que el autor quiere hacernos ver puesto que a él también le gustaba poseerlos, las alusiones a escenas religiosas, especialmente las relacionadas con la Anunciación de la Virgen, motivo *prerrafaelita* medieval que tanto le interesa a Gabriele d'Annunzio; sin dejar de mencionar, a la vez, las manidas mezclas de lo profano con lo sagrado:

"In certe iscrizioni tessute ricorreva il nome di Maria tra le parole della Salutatione Angelica; en in più

parti la gran sigla M era ripetuta; in una, era anzi a ricamo di perle e di granati. – Entrando in questo luogo – pensava il delicato addobbatore – non crederà ella d’entrare nella sua Gloria? – E si compiacque a lungo nell’immaginar la istoria profana in mezzo alle istorie sacre; e ancora una volta il senso estetico e la raffinatezza della sensualità soverchiarono e falsarono in lui il sentimento schietto ed umano dell’amore.” (D’Annunzio, 1991: 340-341)

Citamos otro ejemplo que testifica nuevamente esa mezcla de lo sacro-profano, como es el recuerdo de Andrea cuando se dirige a casa de Elena; al mismo tiempo que rememora sus pasados encuentros con ella, pone la nota religiosa acompañando el comentario con el sonido de las campanas en los diferentes templos:

“Guardò il gran palazzo radiante e il suo spirito volò ai tempi in cui quella dimora, in certe albe fredde e nebbiose, prendeva per lui un aspetto d’incanto. Erano i primissimi tempi della felicità: egli usciva caldo di baci, pieno della recente gioia; le campane della Trinità de’ Monti, di Sant’Isidoro, de’ Cappuccini sonavano l’*Angelus* nel crepuscolo.” (D’annunzio, 1995: 267)

Se da en la novela, con cierta asiduidad, otro tópico *prerrafaelista* relacionado con la palidez del rostro de la *donna angelicata*. Según anota M. A. Cerdà: “En la Anunciación de Rossetti la Virgen aparece como el prototipo de ‘belleza pálida y pensativa’ en un sueño extraño.” (Cerdà i Surroca, 1981: 40)

Lógicamente observamos que cuando el autor hace referencia al color blanco en Elena, son siempre comparaciones relacionadas con la frialdad: “hombros pálidos como el marfil”; “movilidad ondulante como el hielo”, etc. Muy diferentes son los vocablos dirigidos a la personalidad de María: la palidez de ésta tiene connotaciones positivas referidas a la candidez o a la pureza. Citamos algunos ejemplos: Cuando Andrea Sperelli se declara por primera vez a María, en Schifanoia, con palabras místico-sensuales: “- Voi non saprete mai fino a qual punto la mia anima è vostra.” (D’Annunzio, 1995: 180), el narrador describe así el aspecto de María:

“Ella divenne più pallida, come se tutto il sangue delle vene le si fosse raccolto sul cuore. Non disse nulla; evitò di guardarlo.” (D’Annunzio, 1995: 180)

Y poco después añade:

“L’anima riteneva un’attitudine, un’espressione. Oh il pallore, il pallore di dianzi, quando egli aveva profferiti le parole sommesse! (D’Annunzio, 1995: 181)

Continuando con ejemplos idénticos relacionados con la palidez de María Ferres:

“Ella seguitava a camminare, lentamente, col capo chino, pallidissima, esangue, verso un sedile che stava sul limite del bosco riguardante la sponda.” (D’annunzio, 1995: 183)

Para citar otro ejemplo sobre la palidez de la protagonista, retomamos la escena en la cual ambos están

en el concierto, en Roma, y María se despide de Andrea. De nuevo el narrador vuelve a recordarnos su habitual palidez:

“Ella li tesse la mano. Forse pel calore dell’aria chiusa, una lieve fiamma le avvivava la pallidezza.” (D’Annunzio, 1995: 285)

Unas páginas más adelante, en una cita en la *piazza di Spagna*:

“Appena udì il saluto di lui, ella si volse; e una fiamma le tinse il pallore.” (D’Annunzio, 1995: 291)

Finalmente haremos referencia a una escena de lo más significativa en cuanto al deseo de fusión de las dos mujeres. Sperelli está esperando a Elena en una noche nevada de febrero y, mientras tanto, en su pensamiento se hacen presentes las dos con la misma intensidad:

“Egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d’ermellino. E come il suo spirito piacevasi indugiare nell’incertezza della preferenza, accadeva che nell’ansia dell’attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l’imaginaria per Maria.” (D’Annunzio, 1995: 302-303)

Durante la espera, el autor hace una bellísima descripción acerca de cómo ha de ser la aparición de María. Podemos advertir, dentro del mismo párrafo, que el autor denomina a la amante –o víctima– como hermana. Algo que ya había hecho Dante Gabriel Rossetti:

“La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale. Dalla sovrana purità delle cose nasceva l’immagine dell’amante pura, simbolicamente.

Era un sogno poetico, quasi místico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella.

‘Ecco, ella viene: *Incedit per lilia et super nivem*. È avvolta nell’ermellino; [...] Il suo passo è più leggero della sua ombra; la luna e la neve sono men pallide di lei. *Ave*;’” (D’Annunzio, 1995: 303)

El párrafo recientemente comentado nos evoca el libro bíblico del *Cantar de los cantares*, donde pueden apreciarse expresiones semejantes: “¿Quién es esta que surge cual la aurora/ bella cómo la luna...?” (Ct 6, 10). De la misma manera que, al comentar el poema de Dante Gabriel Rossetti *La doncella bienaventurada* pensábamos en el *Cántico espiritual*, que a San Juan de la Cruz le inspiró el *Cantar de los cantares*, ahora es Gabrielle D’Annunzio quien nos hace recordarlo nuevamente.

Continúa el párrafo con la misma intensidad en sus descripciones, empleando la expresión *así sea*, como si de una oración se tratara:

“ ‘Così sia. L’adorata va ad immolarsi. Così sia. Ella è già presso l’aspettante; fredda e muta, ma con occhi ardenti ed eloquenti. Ed egli prima le mani, le care mani che chiudono le piaghe e

schiodono i sogni, bacia. Così sia [...]

Ed egli poi le labbra, le care labbra che non sanno le false parole, bacia. Così sia.” (D’Annunzio, 1991: 418)

Resulta repetitivo apelar una vez más a la simbiosis pagano-mística a lo largo de toda la novela. Hemos de incidir igualmente que, en el párrafo citado, figura nuevamente un ejemplo más, alusivo a las manos salvadoras de María Ferres. Creemos suficientes, por tanto, los ejemplos citados para demostrar que la novela de Gabriele D’Annunzio *Il piacere* puede relacionarse con el *Prerrafaelismo* estético ya que posee, como se ha podido observar, las connotaciones relacionadas con el mismo.

Terminamos el comentario a la novela no sin señalar que el protagonista es el fiel reflejo del momento social en el cual se desarrolla la obra. En la edición de R. Scrimieri se nos dice que “Andrea Sperelli pertenece a la serie de héroes decadentes creados por la literatura de fin de siglo, diletantes y a la vez hombres de genio. [...] D’Annunzio acoge la identidad del superhombre nietzscheano para el protagonista de su novela.” (Scrimieri, 1991: 116 nota). Y, más adelante, el mismo narrador nos muestra la catadura moral del protagonista:

“Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale. [...] Gli uomini d’intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l’asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.” (D’Annunzio, 1995: 39)

A continuación y de acuerdo con lo advertido al iniciar el comentario de la obra de Gabrielle D’annunzio, nos detendremos en los aspectos de su poesía, especialmente en el libro titulado *L’Isottè. La chimera* (1899). Para los comentarios seguiremos la edición de N. Lorenzini la cual, al referirse a las fuentes de esta poesía d’annunziana (Lorenzini, 1996: XII), después de señalar a autores tan relevantes como el Flaubert de *Salambó* y de la *Tentation de Saint Antoine*, Gautier y Verlaine entre otros, comenta la crítica que especialmente en los *Sonetti dell’anima*, o el poema dedicado al protagonista de *Il Piacere*, Andrea Sperelli, pertenecientes a *La chimera*, se advierte la influencia de los *prerrafaelistas*. N. Lorencini lo refiere con frases como éstas: “Non occorre neppure sottolineare l’influenza in questo caso di Ruskin e del preraffaelismo inglese, tanto essa è centrale e dominante.” (Lorenzini, 1996: XII-XIII). Nos detendremos por tanto en la segunda parte, *La Chimera*, dado que en ella los rasgos típicamente *prerrafaelistas* se aprecian con mayor nitidez. Siguiendo con los comentarios de N. Lorenzini, ésta anota igualmente que en *La chimera* podemos encontrar “Una pittura visionaria, dunque, incerta tra fascino distaccato, pervaso di inquietante mistero, e contorni preraffaelliti, delicati sino all’estenuazione.” (Lorenzini, 1996: XXIII). Esto acontece especialmente en el poema titulado *Due Beatrici*, que es una prueba más del *Prerrafaelismo* estético en la obra del autor italiano pues en él tienen cabida tanto los pintores primitivos, Sandro Botticelli, como el mismo Dante Gabriel Rossetti. El poema consta de dos partes, cada una de ellas dedicada a una figura femenina o musa, de lo cual puede deducirse el título del poema *Due Beatrici*. En ambas partes, al referirse a las dos musas, el poeta repite una frase en la que menciona al pintor Sandro Botticelli. En la primera parte lo expone así:

“Ben m’udì Verdespina. Ella venia,  
alta e sottile quanto li arboscelli,  
a me da presso; e viva m’apparia  
tutta pinta di foglie e di fiorelle  
come la donna de l’Allegoria  
che apparve in sogno a Sandro Botticelli.”

(D’Annunzio, 1996: 71)

Y en la segunda parte del poema dedicado a Viviana May de Penuele, dice:

“Non vidi allor la Primavera iddia?  
disser la vostra lode a me li uccelli;  
fiori parvero nascer da’ capelli,  
come nella divina Allegoria  
cui pinse in terra Sandro Botticelli.”

(D’Annunzio, 1996: 73)

Hemos de observar igualmente que en esta segunda parte del poema, nada más iniciarse, D’Annunzio menciona al pintor-poeta *prerrafaelista* inglés aludiendo a la musa Viviana como la que inspirara a Dante Gabriel Rossetti a pintar su Beata Beatrix:

“O Viviana May de Penuele,  
gelida virgo prerafaelita,  
o voi che compariste un dì, vestita  
di fino argento, a Dante Gabriele,  
tenendo un giglio ne le ceree dita,”

(D’Annunzio, 1996: 72)

Como se pone de manifiesto en el poema *Due Beatrici* lo predominante es el ambiente pictórico. Nos fijamos a continuación en otro apartado de *La chimera*, concretamente el titulado *Sonetti dell’anima*, pues en éste se encuentran poemas como *All’ideale* o *Beata Beatrice* en los cuales se reflejan otros aspectos del *Prerrafaelismo* que están más en consonancia con la vertiente mística o espiritual. En estos dos poemas podemos vislumbrar en el protagonista los deseos de poseer la perfección y, al mismo tiempo, la imposibilidad de alcanzarla. En el primero el poeta se dirige a un ente abstracto, el ideal, comparándolo con la luz límpida donde el mal se disipa o con la fuente que canta y brilla al alba pero cuya luz él no puede ver ni beber de ese agua por estar prisionero de un beso cruel:

“ALL’IDEALE  
Tu sei la luce limpida e tranquilla  
ove il mal ne li spiriti fuggenti  
perdesi, come ne le foglie a’ venti

perdeasi la sentenza de Sibila.

La fontana tu sei che canta e brilla  
ne l'alba e chiama all'acqua i sizienti:  
acorron essi, come l'api ardenti  
a 'l giglio che il più puro miel distilla.

Ma non poss'io vede la tua sovrana  
luce, poi che un crudele bacio ancora  
queste infiammate palpebre m'aggrava.

Bere io non posso a la tua pia fontana,  
poi che un crudele bacio m'addolora  
questa bocca che molto t'anelava.”

(D'Annunzio, 1996: 153)

El segundo soneto, *Beata Beatrice*, tiene una personificación más definida; el poeta se lamenta de que su Beatriz no acude en su ayuda al mismo tiempo que recuerda otros momentos más felices. De nuevo las realidades se contraponen:

“BEATA BEATRICE  
Talor, mentre son vile, ne la notte  
de 'l mio dolore un'improvvisa luce  
s'apre; e così candidamente luce  
che più fredda e profonda è poi la notte.

Non tu vieni, o sorella, a questa notte  
recando la pietà de la tua luce?  
l'anima s'alza, poi che un sogno luce  
in lei fuggendo come lampo in notte.

Oh ricordarsi! Oh allor che da 'l mio sangue  
ella parve salir come una nube  
di gloria, come un turbine di giogia!

Oh allor che tutto il giovenil mio sangue  
cantava lei risaliente in nube  
d'anémoli, su fiamme alte di giogia!”

(D'Annunzio, 1996: 158)

Nos detendremos a continuación en otro de los apartados del libro de poemas *La chimera* que venimos

comentando para ver cómo abundan los ejemplos *prerrafaelistas* en el mismo. Ahora es el apartado que lleva por título *Nuziali*, para el cual también el autor ha usado la forma métrica del soneto. El primer poema, que comprende a su vez tres sonetos, es el titulado *Ave sorella*. Veíamos en el soneto comentado anteriormente cómo el poeta se dirige a un ente femenino al cual llama “sorella”, es decir, hermana; del mismo modo podremos observar aquí también, las expresiones Ave, sorella, Oh sorella. Esta situación nos obliga a comparar a Gabrielle D’Annunzio con Dante Gabriel Rossetti. Pensemos en la obsesión que éste tenía con denominar al alma como su hermana gemela; ese deseo de encontrar el complemento en un ser sublime que pudiera aportar a su condición justamente lo que a él le faltaba.

Veamos cómo el poeta inicia este grupo de sonetos refiriéndose a la Anunciación del arcángel Gabriel a María, tema *prerrafaelista* por excelencia, como ya hemos anotado en otras ocasiones:

“Quando in terra a la soglie umili venne  
Gabriele (d’in torno anche fioria  
la terra a’l novel tempo?) udi la pia  
donna, tremando, il rombo de le penne.

Ma quel Messo, in un dolce atto e solenne,  
a l’Eletta parlò: -Bene ti sia;  
il Signore sia teco; ave, Maria.-  
E il fremito de l’alte ali contenne.

Non io vengo su alte ali recando  
divin mesaggio. Ahi troppo io feci schiava  
l’anima e troppo il mio servire è antico!

Ma pur, tese le mani come quando  
ne la serena puerizia orava,  
Io dolcemente -Ave, sorella- dico.”

(D’Annunzio, 1890: 305)

Pueden observarse nuevamente en este grupo de sonetos cómo el poeta rememora otros tiempos lejanos y los evoca pensando en la inocencia y candor pasados. Para ello se vale el autor, una vez más, de los deseos de dirigirse a un ente femenino del cual la luz misericordiosa de sus ojos trae la paz a su turbio espíritu.

Concluye el libro de *La chimera* con un poema dedicado a Andrea Sperelli, el protagonista de la novela *Il piacere*, a quien el autor deja muy mal parado ya que en él se reúnen toda la gama de vicios que se puedan imaginar. Así lo explica el mismo D’Annunzio al poner una nota aclaratoria para hacernos ver cómo es el personaje. Así dice la nota:

“Al poeta Andrea Sperelli

Per afferrare bene l’intima essenza di questa poesia, bisogna tornar con la mente al mio romanzo intitolato *Il Piacere*, di cui Andrea Sperelli è il principal personaggio: ‘Andrea Sperelli, ammalato di egoismo estetico,



che dall'esaurimento stesso del Piacere e dalle amarezze che gli lascia nell'anima e delle stanchezze onde gli affatica il corpo, ne intende la vanità e la miseria, e si sente attratto verso la grande salvezza di questi anacoreti della società moderna, verso la Vita múltipla e multiforme, vibrante, sonante, trascicante, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo.

‘È il romanzo della lotta d’una mostruosa Chimera estetico-afrodisiaca col palpitante fantasma della Vita nell’anima d’un uomo.’ ” (D’Annunzio, 1890: 332)

Podemos decir nuevamente que tanto en la novela de *Il Piacere* como en los poemas comentados están todos los tópicos *prerrafaelistas*, desde el puramente estético, pasando por el místico y el espiritual para desembocar finalmente en la corriente finisecular del siglo XIX. Desde el *Prerrafaelismo* medieval, tanto pictórico como literario, en el cual el escritor recoge toda una gama de connotaciones stilnovistas simbolizadas en la *donna angelicata*, unidas, al mismo tiempo, a los parámetros del decimonónico *Prerrafaelismo* inglés, con la representación del bien y del mal expresados igualmente en la figura femenina, para desembocar, como hemos visto, en los tópicos modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX, poniendo especial énfasis en la figura de la mujer fatal; todo ello modelado bajo el prisma del esteticismo. Y es que en D’Annunzio el esteticismo se sobrepone a todo lo demás, lo mismo que ocurriera con Rossetti; para ambos, lo más importante es el culto a la belleza, y esta será su religión.

## 2. 2. Francia

Lo mismo que ocurriera en Italia, la influencia del *Prerrafaelismo* repercute también en Francia, tanto en obras pictóricas como literarias; pero, además, optamos por elegir Francia debido a la proximidad con nuestro país, lo que contribuyó a una mejor difusión de las corrientes culturales europeas, como hemos anotado con anterioridad. Tomando de nuevo las afirmaciones de H. Hinterhäuser, éste nos dice que: “Fue Francia el primero de los países ‘continentales’ donde se tuvo conocimiento del arte de la Brotherhood y donde surgió luego la más nutrida serie de informaciones y adaptaciones literarias.” (Hinterhäuser, 1980: 108). Nos dice igualmente el crítico cómo “Ya en 1855 podía verse en el Nouveau Palais des Beaux-Arts cuadros de Holman Hunt y de Millais (la Ofelia.)” (Hinterhäuser, 1980: 109). Resulta sorprendente que este cuadro, pintado muy poco tiempo antes de esa fecha, fuese difundido con tanta rapidez fuera de su país. También anota H. Hinterhäuser que “...en la década de los sesenta se encuentran huellas prerrafaelistas en los poetas Rimbaud y Verlaine y posteriormente, en la década de los ochenta Gabriel Sarrazin publica el libro *Poètes Modernes de l’Angleterre*; Bourget escribe cuentos y poemas de estilización prerrafaelita, llegando este influjo incluso a la música pues Debussy compone durante los años 1887-89 su cantata *La Demoiselle Éluë*.” (Hinterhäuser, 1980: 109). Del mismo modo puede apreciarse en Bélgica la influencia del *Prerrafaelismo* sobre todo en la literatura. Pero centrémonos en Francia, tal y como es nuestro propósito.

Lo mismo que para Italia se optó por señalar dos autores que hicieran referencia tanto a la vertiente estética como a la espiritual, igualmente para el ámbito francés se ha optado por otros dos autores que pudieran representar ambos conceptos, escogiendo como representante del esteticismo *prerrafaelista* al escritor Alain-Fournier y su novela *Le Gran Meaulnes*; en la plasmación del segundo concepto, el espiritual, nos hemos decidido por Paul Claudel y su obra *L’annoce fait à Marie*. Para la elección del primero

nos hemos basado en el estudio de H. Hinstérhaüser, por demostrar la influencia del *Prerrafaelismo* estético basándose en su novela. Para el segundo caso, en cambio, se ha optado libremente por el escritor Paul Claudel. Éste nos parece el autor más acorde a nuestros deseos de exposición acerca del *Perrafaelismo* en su versión espiritual, con su pieza de teatro *L'Annoce fait à Marie*, ubicada en la Edad Media. Comenzaremos el análisis por el escritor Paul Claudel ya que cronológicamente precede a Alain-Fournier.

## 2. 2. a. Paul Claudel

El escritor Paul Claudel (1868-1955), y especialmente su pieza teatral *L'Annoce fait à Marie* (1912) pone de manifiesto las representaciones del bien y del mal, encarnadas en sus correspondientes personajes femeninos, Violaine y Mara; es más, la obra, al estarr ambientada en la Edad media, le da unas connotaciones más acordes aún con el *Prerrafaelismo*. El personaje de Violaine es la mujer angelical y redentora que llegará incluso a morir por salvar otras vidas. Podemos afirmar que este personaje llega a una plenitud que no habíamos visto hasta ahora en ninguna de las protagonistas estudiadas ya que será capaz de que se produzca el milagro de devolver la vida, en la noche de Navidad, a la niña fruto del matrimonio de su hermana, Mara, con el hombre que estaba destinado para casarse con ella misma. Mara, en cambio, es la otra cara de la moneda; es la mujer demoníaca que todo lo trastoca. Hasta el origen de su nombre lleva estas connotaciones –Mara procede de ‘amarga’– y su misión será destruir. Hemos indagado en los libros bíblicos del Antiguo Testamento para confirmar el origen de dicho nombre. Concretamente en el libro del Éxodo, cuando el pueblo de Israel camina por el desierto guiado por Moisés, dice exactamente: “Caminaron tres días por el desierto sin encontrar agua. Luego llegaron a Mará, mas no pudieron beber agua, porque era amarga. Por eso se llama aquel lugar Mará.” (Ex 15, 23). Existen otros ejemplos, en el libro de Ruth, cuando Noemí vuelve a Belén, su tierra, acompañada por su nuera Ruth, al verlas llegar las mujeres comentaban: “-¡Si es Noemí! Pero ella respondía: -No me llaméis Noemí, llamadme Mará, porque el Poderoso me ha llenado de amargura.” (Rut 1, 18-20). Con estos dos ejemplos bíblicos, pensamos que pueda estar suficientemente documentado. También J. Guerrero Zamora da a entender el mismo significado del nombre al señalar: “Mara, la amarga, la envidiosa de la bondad...” (Guerrero Zamora, 1961: 223).

La génesis de *L'Annonce faite à Marie* nos la confirma el mismo Paul Claudel al declarar que la obra se basa en una leyenda de su pueblo natal. Extraemos el dato de un estudio realizado por F. Taviani sobre el teatro de Paul Claudel, recogiendo una declaración del propio autor: “ ‘C’est [...] une vieille légende de mon pays que j’ai beaucoup transposée et qui s’est transformée dans mon sprit. [...] C’est mon village natal dont le souvenir est remonté jusqu’à moi.’ Così, intervistato, dichiarava Claudel nel 1948 in occasione della rappresentazione al teatro Hébertot della versione definitiva de *L'Annonce faite á Marie*. ” (Taviani, 1969: 89).

Dentro de la vasta obra de Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* es su obra maestra. Su desarrollo es el siguiente: misterio en cuatro actos y un prólogo, refundición con variantes de una pieza anterior, *La jeune fille Violaine*. La primera versión se remonta al año 1892, la rehace en 1898 y en 1912 el drama ya había adquirido su forma definitiva, si bien, en 1948, al tener que adaptarla a la escena, introduce cambios técnicos, cambiando, además el título. En el prólogo a la edición de M. Autrand, observamos lo que éste opina respecto al cambio del título en la obra:

“*L’Annonce faite à Marie*, un titre qu’on n’oublie pas. Il est plus original, plus solennel, plus énigmatique que *La Jeune Fille Violaine*. [...] Le nom de l’éroïne a cédé la place à une formule qui fait rêver à toutes les Annociations dont les peintres ont peuplé mémoires et musées. Le plus humbe même et le plus connu des tableaux paysans du XIX siècle. *L’Angelus* de Millet, n’a pas d’autre sujet. Un monde apaisant resurgit, celui d’une campagne idéalisée, rythmée par le son des cloches, et celui des prières latines que l’on récitait à leur appel: “*Angelus Domini nuntiavit Mariae*.” [...] Paroles que Claudel modifie cependant légèrement dans son titre. L’Ange comme le Seigneur disparaissent. L’Annoce reste tout à fait générale, pure de précisions, ouverte à toutes les suggestions.” (Autrand, 1993: 10)

Como podemos apreciar, el tema de la Anunciación es lo más importante en esta obra escrita para la escena, pero, además del trans fondo, está presente en ella el ambiente pictórico. Opinamos, además, que *L’Annoce faite à Marie* es una obra propiamente *prerrafaelista*, tanto por el ambiente como por los personajes, perfectamente dibujados a la manera *prerrafaelista*. La obra está ambientada en un medievo arquetípico, tal como afirma F. Ferrer, en su edición en castellano; “El drama, situado en una Edad Media convencional, se circunscribe al misterio de la Concepción, que el autor ejemplariza por medio de Violaine, símbolo de la feminidad pura, milagrosamente virgen y madre como María.” (Ferrer, 1971: 3).

Paul Claudel describe en el prólogo toda la trama de la obra: aparecen en escena Violaine y Pierre de Craon, los personajes principales, en el granero de Combernon, perteneciente a la casa donde vive la protagonista; él preparado para partir, ella sale a abrirle las puertas y a despedirle. Está amaneciendo y desde el convento de Monsanvierge, próximo al lugar, las campanas tocan el *Angelus*. Ambos rezan la oración del *Regina Caeli*, que se recita en tiempo de Pascua. Por lo tanto, nada más iniciarse la obra, tenemos presente el primer motivo *prerrafaelita*: la Anunciación. Igualmente podemos observar desde el inicio la misión de Violaine como mujer dispuesta al sacrificio, al sufrimiento y a la redención, pues, en esa despedida, queda infectada por la lepra, enfermedad que se está manifestando en Pierre de Craon, y de la que ella se contagia por darle un beso de despedida. Él es un arquitecto de catedrales y está recordando la última vez que estuvo allí. Enamorado de Violaine, rememora cómo había intentado poseerla sin que ella lo consintiera. Así habla Pierre de Craon cuando se dirige a ella:

“Qui êtes-vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s’est réservée,  
Pour que la main qui vous touche avec désir et la chair même soit ainsi  
Flétrie, comme si elle avait approché le mystère de sa résidence?” (Claudel, 1993: 40)

Y más adelante, se expresará así en la despedida:

“Ô petite âme, est-ce qu’il était possible que je vous visse sans que je vous aimasse? (Claudel, 1993: 55)

Las palabras dirigidas a Violaine se relacionan más bien con expresiones sobrenaturales:

“Ô image de la Beauté éternelle, tu n’est pas à moi!” (Claudel, 1993: 55)

Al final del diálogo de despedida entre ambos, Pierre de Craon vuelve a nombrarla como su alma:

“Adieu, Violaine, mon âme, je ne vous verrai plus!” (C Claudel, 1993: 58)

Violaine ha donado al arquitecto su anillo de prometida con el objeto de que sirva como ofrenda para la construcción de la obra de la catedral de Rheims. Él desea llevarse, con el anillo, su alma:

“J’emporte votre anneau. Et qui sait si je n’emporte pas l’âme de Violaine avec lui?  
L’âme de Violaine, mon amie, en qui mon coeur se complaît,  
L’âme de Violaine, mon enfant, pour que j’en fasse une église.” (C Claudel, 1993:58)

La hermana, Mara, el elemento negativo, ha presenciado la escena en el momento en que Violaine ha besado al leproso, en un acto de compasión. Todo esto tiene lugar en el prólogo, por lo que ya queda perfilada la trama de la obra. En el acto primero el padre de las dos jóvenes, Anne Vercors, se está despidiendo de Elisabeth, su mujer, porque va de peregrinación a Tierra Santa. El autor pone en boca de éste las palabras con las cuales describe a ambas hijas, tan diferentes una de la otra. Al recordar su nacimiento, las describe así:

“Et voici entre nous l’enfant et l’honnêteté  
De ce doux narcissé, Violaine.  
Et puis, la seconde nous naît  
Mara la noire.” (C Claudel, 1993: 62-63)

El padre, antes de irse, dispone que Jacques Hury, hombre de su confianza, se despose con Violaine. Observemos las palabras que emplea para referirse a ella:

“Je te donne ma fille Violaine! [...]  
Aime-la, car elle est nette comme l’or. [...]  
Elle est simple et obéissante, elle est sensible et secrète.  
Ne lui fais point de peine et traite-la avec bonté.” (C Claudel, 1993: 87)

Mara amenazará a la madre con ahorcarse si se lleva a efecto ese matrimonio, por lo que la madre confiesa a Violaine que también su hermana desea casarse con Jacques. Con estas premisas se inicia el acto segundo, siempre con las mismas connotaciones de oración con que se había iniciado la obra. Si entonces comenzó con el rezo del *Ángelus*, ahora se escuchan las voces desde el convento con el rezo de la Salve.

Han pasado quince días y asistimos a un diálogo entre los prometidos. Bien podemos decir que ese diálogo acontece en un lugar con un transfondo *prerrafaelista* ya que Violaine se encuentra al lado de una fuente rodeada de frondosos árboles, y abundantes flores estallan en medio del verdor. Jacques Hury ve cómo se acerca Violaine por el sendero, refulgente bajo los rayos de sol que atraviesan las hojas:

“Ô ma fiancée à travers les branches en fleurs, salut!  
Violaine, que vous êtes belle! [...]

Dites que vous ne cesserez plus jamais d'être la même et l'ange qui m'est envoyé!" (Claudel, 1993: 104-106)

Después de un intercambio de amor entre los dos prometidos, Jacques se da cuenta de que Violaine no lleva el anillo que él le ha regalado. Al hacer ademán de abrazarla, Violaine no se lo permite, pues ella es consciente de que no podrá unirse a él e intenta que éste lo comprenda, diciéndoselo con estas palabras:

"Jacques, je veux vous parler, ah! Que c'est difficile!  
Ne me manquez point, qui n'ai plus que vous seul!" (Claudel, 1993: 110)

Ante la incompreensión del prometido, Violaine continúa explicándole que no puede entregarse a él:

"Jacques, ne me forcez pas à parler! Vous m'aimez tant et je ne puis vous faire que du mal.  
Laissez-moi! [...] Éloignez-vous de moi quand il est encore temps. [...]  
Est-ce que mon âme n'est pas assez? [...] (Claudel, 1993: 112-113)

E insiste en que ellos no podrán vivir unidos para siempre y que ella no puede pertenecer a nadie más que a Dios:

"Que veux-tu faire de moi davantage? fuis, éloigne-toi!, Pourquoi veux-tu m'épouser? Pourquoi veux tu Prendre pour toi ce qui est à Dieu seul? [...]  
Ô Jacques, nous ne serons pas mari et femme en ce monde!"(Claudel, 1993: 114)

En las palabras puestas en boca de Violaine se aprecia el tema *preraphaelita* dantesco de la relación amorosa más allá de la muerte; tema este que se repetirá en autores modernistas -que ya hemos visto en Fogazzaro- y que tendremos ocasión de seguir viendo más adelante.

En el diálogo entre Jacques y Violaine, como a lo largo de toda la obra, se dan abundantes manifestaciones relacionadas con la Biblia. Él responde a las palabras de Violaine con frases pertenecientes al libro de los *Salmos*:

"Ne me damnez pas par la privation de votre visage!  
Et sans doute que je suis un homme sans lumière et sans beauté  
Mais je vous aime, mon ange, ma reine, ma chérie! " (Claudel, 1993: 115)

Estas expresiones tienen bastante relación con el salmo bíblico, número 27, versículos 8 y 9: "Tu rostro busco, Señor, no me escondas tu rostro. No rechaces la mirada a tu siervo; Tú eres mi auxilio."

Violaine insiste hasta que, finalmente, descubre la mancha de la lepra que hay en su costado y Jacques comprende así lo que ha sucedido. De nuevo vemos las connotaciones evangélicas al dirigirse ella a su prometido:

“Certes vous êtes difficile à covaincre.

Et il vous faut avoir vu pour croire.” (Claudel, 1993: 118)

Se trata de la misma expresión del apóstol Tomás, que no creyó hasta ver el costado de Jesús.

Cuando Jacques ve la mancha de la lepra cambia totalmente de actitud y todas sus alabanzas hacia Violaine se convierten en repudios e insultos. A continuación, Violaine se dirige hacia la leprosería.

Comienza el acto tercero, como en el caso de los anteriores, con manifestaciones religiosas. Es la víspera de Navidad, han transcurrido ocho años. El rey de Francia va a pasar, camino de Rheims, acompañado de Juana de Arco y los obreros están preparando el camino para tal acontecimiento. El aprendiz que trabaja con Pierre de Craon pronuncia estas palabras:

*“Vox clamantis in deserto: Parate vias Domini et erunt prava in directa et aspera in vias planas.”*

(Claudel, 1993: 133)

Son frases extraídas de los evangelios, propias del tiempo de Adviento, con las cuales se hace referencia a la preparación para el acontecimiento de la llegada del Salvador, que el autor ha querido paragonar con la preparación de los caminos para recibir al rey de Francia.

Después de esta cita evangélica, presenciamos de nuevo un comentario relacionado con la entrada de Jesús en Jerusalén:

“Et l’on dit que le Roi veut descendre de son cheval et entrer dans sa bonne ville sur un âne, comme Notre-Seigneur.” (Claudel, 1993: 137)

Pasamos a ver, nuevamente, las connotaciones de mujer demoniaca en Mara, cuando acude a la cueva en busca de su hermana, Violaine. Lleva en brazos a un bebé, su hija, sin vida, con la esperanza de que Violaine haga el milagro de devolvérsela. Mara, a pesar de ser el elemento femenino que transmite negatividad, se conmueve ante la muerte de su bebé, que no acepta, y por ello acude a su hermana, con la esperanza de que ésta, por estar cerca de Dios, pueda realizar el milagro; si bien, ella misma reconoce su negatividad:

“Sais-tu ce qu’il y a dans le coeur quand on blasphème pour de bon?

J’ai un diable, pendant que je courais, qui me chantait une petite chanson.

Veux-tu entendre ces choses qu’il m’a apprises? [...]

Rends-moi donc mon enfant que je t’ai donné! [...]

Je n’accepte pas que mon enfant soit mort.” (Claudel, 1993: 162-163)

Observamos nuevamente una expresión evangélica en labios de Violaine:

“Est-ce qu’il est en mon pouvoir de ressusciter les morts?” (Claudel, 1993: 163)

Mara insiste en pedir a su hermana que devuelva la vida a su hija. Violaine repite una y otra vez que ella no puede hacer eso y la hermana la provoca desaforadamente:

“Ah! fillasse, ah, coeur de brebis! Ah, si j’avais accès comme toi à ton Dieu,  
Il ne m’arracherait pas mes petits si facilement! (C Claudel, 1993: 164)

A lo cual Violaine responde:

“Pourquoi ne me laisses-tu pas en paix? Pourquoi viens-tu ainsi me tourmenter dans ma tombe? (C Claudel, 1993: 165)

En ese momento suenan las campanas que anuncian la misa de medianoche. Violaine pide a Mara que le lea el libro del oficio de Navidad y ésta lee la profecía de Isaías que anuncia el nacimiento del Hijo de Dios. Se oyen voces de ángeles, que sólo escucha Violaine. Mara dice a su hermana que ella no es digna de leer ese libro, pero Violaine le ruega que siga leyendo y continúa con el evangelio de San Lucas, donde se narra el nacimiento de Jesús.

Cuando amanece se produce el milagro: Mara observa que la niña se mueve bajo el manto de Violaine. Le devuelve la niña a su hermana y ésta ve que sus ojos han cambiado de color; antes eran negros, como los de Mara y ahora son azules, como los de Violaine.

El paralelismo que se establece, en ese momento culminante de la obra, entre Violaine y la Virgen, pues de ambas nace la vida, lo encontramos destacado en el estudio de A. Vachon *Le temps et l’espace dans l’oeuvre de Paul Claudel*. Así comenta el crítico que:

“Dans *L’Annonce faite à Marie*, la cloche qui souligne la fin du drame identifie le destin de Violaine avec celui de la Vierge mère de Dieu. L’une et l’autre se rencontrent dans une même ‘vocation’. La parole de Dieu adressée à la Vierge par la voix de l’Ange appelle celle-ci à une fécondité toute spirituelle. Dans l’existence de Violaine, la même Parole produit le même effect: elle oriente la personne vers un au-delà de l’amour humain, et c’est finalement à cause de cette option cruciale que tous les autres personnages accompliront en plénitude leur destin.”(Vachon, 1965: 209)

Una vez más podemos detenernos en las connotaciones de mujer demoniaca en Mara. Intenta matar a Violaine dejando caer una carreta de arena encima de ella, pero dando a entender que ha sido Violaine la que ha buscado su propia muerte. Así se lo hace ver a Jacques:

“Là-bas. Une leprouse qu’on dit.  
Peut-être c’est-i que c’est qu’elle y est tombée toute seule.  
Qu’est-c qu’elle faisait à se promener? Tant pis pour elle!” (C Claudel, 1993: 178)

En el acto cuarto y último aparece el padre, Anne Vercors, llevando en brazos a Violaine moribunda; la ha encontrado en el arenal y la lleva para que muera en su casa. Jacques no quiere saber nada de la leprosa pero Violaine se recupera por unos momentos y consigue que éste se arrepienta y no la guarde rencor. Mientras muere Violaine se oye el *Ángelus* en la iglesia más próxima.

Para reafirmar la valoración estética de la obra, adjuntamos estas ideas referentes a la opinión de Gabriel Marcel sobre *L’annonce faite à Marie*, aportadas por J. Guerrero Zamora:

“Gabriel Marcel ha escrito este juicio casi inédito: ‘*La Anunciación a María*’ es, en mi opinión, la obra maestra de Paul Claudel, en la que culmina ese arte estilizado pero en plena proyección afirmativa hacia un orden místico del que su teatro nos presenta una serie de ejemplos desigualmente logrados. Es un misterio, pero un misterio que no podría ser concebido sino por un moderno. La articulación del pecado y de la gracia fluye con una extraña fuerza de penetración. Los personajes viven en esta obra una vida que me atrevería a llamar escultural: la misma que supo realizar la gran estatuaria de nuestras catedrales.” (Guerrero Zamora, 1960: t. II, 225)

Y unas líneas más adelante, J. Guerrero Zamora transmite una opinión similar al afirmar que “Los personajes claudelianos pertenecen a ese gremio de orfebres de su gesto y, concretamente, los de *L’Annonce* se caracterizan como variantes de un friso, gótico en su delgada consumación de espigas con destino de Hostias, y gótico florido en una tendencia al barroco que en otras obras consigue”. (Guerrero Zamora, 1960: t. II, 225).

Hemos de reincidir en que este drama de Paul Claudel cumple con los requisitos para poder insertarlo en el campo del *Prerrafaelismo*. Obra situada a finales de la Edad media, si bien escrito desde una perspectiva propia del tiempo en que se realizó, es decir, a finales del siglo XIX y principios del XX, reúne las características propias del movimiento, tanto por la inspiración medieval como por los personajes típicos puestos en escena en las obras de los *prerrafaelistas* ingleses y, más adelante, en aquéllos a quienes llegó su influencia, como a los modernistas.

## **2. 2. b. Alain-Fournier.**

El apogeo del *Prerrafaelismo* en Francia se sitúa entre los años 1885 y 1895; el influjo de dicho movimiento literario llega hasta 1913, fecha en que Alain-Fournier (seudónimo de Henri Alban Fournier 1886–1914) escribe su novela *Le Grand Meaulnes* (1913). En palabras de H. Hinterhäuser, dicha obra fue motivada por un acontecimiento acaecido al propio autor en su primera juventud. Alain-Fournier, en el año 1905, conoce a una joven que le deja fascinado. Observamos de nuevo que el acontecimiento real, como ya ocurriera a la mayoría de los autores estudiados, es el que motiva la obra literaria y una vez más está presente el influjo ejercido por Dante Alighieri. Así lo pone de manifiesto H. Hinterhäuser: “La historia comienza con un encuentro rodeado de una aureola de misterio religioso, uno de esos encuentros que trasladan el plan de salvación divino al nivel personal y cuyo modelo ya había sido fijado por Dante en la *Vita Nuova*.” (Hinterhäuser, 1980: 110). El autor francés revive los mismos acontecimientos que le sucedieran al Dante medieval cuando conoce a la joven Beatriz Portinari. H. Hinterhäuser continúa informándonos del asunto: “El encuentro se repite el día de Pentecostés, dando lugar a un tímido diálogo a base de monosílabos. Pero eso es todo: Fournier no volverá a ver nunca más a la joven, lo cual no será obstáculo para que siga celebrando el aniversario de aquel acontecimiento, incluso después de enterarse de que su adorada ha contraído matrimonio.” (Hinterhäuser, 1980: 110). Como podemos ver, el calco de lo acontecido a Dante Alighieri no deja lugar a dudas. Ese encuentro, al igual que en Dante, fue la causa de su creación literaria la *Vita Nuova*; en el autor francés produce su novela *Le Grand Meaulnes*. Pero el escritor francés no sólo está influenciado por el Dante medieval, sino que también se deja influir por Dante Gabriel Rossetti pues, precisamente, en ese mismo año visita Londres donde puede admirar las obras



de los pintores *prerrafaelistas*. Desde que tuvieron lugar estos acontecimientos hasta que escribe la novela, han pasado ocho años. Pero la idea de escribir una obra que haga patente el famoso encuentro real con la joven sigue vivo en él y así crea la novela protagonizada por la joven Yvonne de Galais y el aventurero Meaulnes. Nos parece interesante el comentario de H. Hinstérhäuser relacionado con el realismo mágico. Dice el crítico que Fournier está bastante imbuido por las ideas de Rossetti pues ha traducido sus poemas por lo que "...su sueño es unir la 'mirada ideal' de Beata Beatrix con ese olor salvaje, único y brutalmente real' del paisaje de la Francia central. Con esto queda formulado el principio del 'réalisme magique', concentrándose lo 'mágico' sobre todo en el personaje de la joven Ivonne." (Hinterhäuser, 1980: 112).

Pasemos a la descripción de la protagonista para ver los rasgos físicos relacionados con los elementos *prerrafaelistas*. Desde el primer momento en que aparece en escena Yvonne de Galais podemos observar su destino, pues, a la belleza física va unida la característica del dolor:

"Meaulnes eut le temps d'apercevoir, sous une lourde cheveleure blonde, un visage aux traits un peu courts, mais dessinés avec une finesse presque douloureuse." (Fournier, 1997: 106)

Y, más adelante, cuando la describe Seurel, el amigo íntimo de Meaulnes, que será quien se encargue de narrar la historia, la definirá con estas palabras:

"La jeune fille la plus belle qu'il y ait peut-être jamais eu au monde. Jamais je ne vis tant de grâce s'unir à tant de gravité. Son costume lui faisait la taille si mince qu'elle semblait fragile. Un grand manteau marron, qu'elle enleva en entrant, était jeté sur ses épaules. C'était la plus grave des jeunes filles, la plus frêle des femmes. Une lourde cheveleure blonde pesait sur son front et sur son visage, délicatement dessiné, finement modelé." (Fournier, 1997: 228)

Observamos el rasgo de la abundante cabellera, elemento propiamente *prerrafaelista*, así como la esbeltez del talle. En varias ocasiones se cita la delgadez de los tobillos de la protagonista hasta el punto de parecer que se puedan quebrar de un momento a otro. Tampoco podemos olvidar el color pardo del abrigo.

En el párrafo que comentamos a continuación, observaremos otros ejemplos significativos propios de las pinturas en las que se muestran las mujeres *prerrafaelistas*. Continúa Seurel describiendo el impacto que le ha causado conocer a la joven Ivonne de Galais:

"Je voyais le doux visage enfantin de la jeune fille, ses yeux bleus si ingénus, et j'étais d'autant plus surpris de sa voix si nette, si sérieuse. Lorsqu'elle cessait de parler, ses yeux se fixaient ailleurs, ne bougeaient plus en attendant la réponse, et elle tenait sa lèvre un peu mordue." (Fournier, 1997:229)

Vemos en el párrafo varios rasgos pertenecientes al *Prerrafaelismo*, como la mirada perdida, propia de las mujeres que pintara Dante Gabriel Rossetti, para mostrar su ensoñación; la sensación de tristeza que embarga a las protagonistas de las novelas; y además, se aprecia otro detalle que ya pudimos ver en la novela de Gabrielle D' 'Annunzio, *Il piacere*. Según las descripciones de María Ferres, la *donna angelicata*, también esta se mordía levemente el labio inferior, lo cual le daba un sentido de sufrimiento. (v. 2. 1. b. p.83).

Puede verse, junto a las connotaciones estéticas, que parecen sacadas de los cuadros de los pintores primitivos, la misión mucho más profunda asignada a la protagonista, como es la de salvar al sexo opuesto que ya pudimos apreciar en María Ferres. Yvonne de Galais está dispuesta a todo para conseguirlo, incluso a renunciar al amor, pues ésta cree que el destino le ha encomendado la tarea de redimir a Meaulnes. Ella es la típica mujer *prerrafaelita* que, por medio de su espiritualidad, está dispuesta siempre al sacrificio, incluso llegando a decir al hombre que ama que se vaya de su lado si eso le va a hacer feliz:

- “S’il faut que vous partiez, [...] s’il faut que vous m’abandonniez un temps pour ensuite revenir apaisé près de moi, c’est moi qui vous demande de partir-.” (Fournier, 1997: 303)

A lo largo de la novela se aprecian abundantes rasgos relacionados con la *donna angelicata*. Sin embargo, en lo que respecta a personajes femeninos, están ausentes aquellos que pudiéramos atribuir a la presencia de lo negativo. Por tanto podemos opinar que la novela de Alain -Fournier *Le Grand Meaulnes* es una representación básicamente estética en la cual se manifiesta el ente femenino, sólo como configuración de la *donna angelicata*; no encontramos en ella la presencia de la figura femenina antagonista que represente el concepto del mal como ocurre en el resto de las obras seleccionadas. Es por ello que nos hemos fijado en otro autor francés que pueda servirnos como referencia a esas dos representaciones, especialmente en su vertiente literaria.



### 3. EL PRERRRAFAELISMO EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS

Abordada la Península Ibérica y en su caso, España como comunidad interliteraria, de acuerdo con el soporte teórico mencionado en la Introducción, nos adentramos en el estudio de la incidencia *prerrrafaelista* en dos de sus literaturas –las escritas en lenguas castellana y catalana– como un conjunto. En ese espacio compartido –el de las letras peninsulares o ibéricas y, en nuestro caso, concretamente españolas–, si bien cabe acercarse a ellas segmentadamente, como ordenamos a continuación, siempre habrá que contar con las influencias e intersecciones de todo tipo que se puedan haber dado en dicho conjunto. Y aún más, en una cronología en torno al anterior cambio de siglos en que se dio una dinámica histórica favorable, tanto al diálogo entre las diversas culturas peninsulares o ibéricas como, en particular, entre las tradiciones ubicadas en el territorio español y muy concretamente entre las de expresión castellana y catalana.

Materia esta última motivo de mucha y profunda meditación histórica, mencionamos a modo de recapitulación la establecida por el profesor A. Balcells. Su reciente revisión a propósito del diálogo establecido entre intelectuales castellanos y catalanes del último cuarto del siglo XIX y hasta los años ochenta de la centuria pasada, nos permite contar con un cuadro de fondo. Para nuestros intereses, bastará con seguirlo hasta los años treinta (Balcells, 2011: 9-120), pudiendo proyectar sobre él una red de referentes literarios catalanes y castellanos que podrán coincidir o no entre ellos, intercambiar información literaria o llegar a influenciarse. En esa línea y si bien se puede entender como normal la atención de los escritores catalanes a los de expresión castellana, creemos que, por compensación, cabe destacar la respectiva consideración tenida desde el centro peninsular hacia la periferia, cuando, en el caso catalán, su literatura no dejaba de ser una tradición recientemente reinstaurada. Ciertamente es que, muy significativamente para nuestro campo de estudio, las letras catalanas se convirtieron en vía de entrada de no pocas novedades artísticas continentales y esto sería un valor añadido al de aquella atención. En todo caso, lo que deseamos destacar brevemente es que, junto a diálogos personalizados y más conocidos –es el caso de los habidos entre Narcís Oller y Benito Pérez Galdós, Joan Maragall y Miguel de Unamuno, y Ángel Ganivet y Santiago Rusiñol, por citar algunas muestras históricas–, disponemos de otro tipo de documentación que alerta coetáneamente sobre ese perfil de la vida cultural catalana y sobre la necesaria información. Son documentos como el de 1906 de José Martínez Ruíz, Azorín, *En Barcelona* (Azorín, 1947), o el *Prólogo* (1904) de Emilia Pardo Bazán al volumen de José Leon Pagano *Al través de la España literaria*. Esto último, siempre con la comprensión de que dicho interés no dejaba de darse a la inversa. En todo caso, la toma de conciencia de aquel espectro histórico-literario es lo que nos permitirá trabajar comparativamente entre textos y autores cuando reconozcamos signos y motivos de corte *prerrrafaelista*.

### 3.1. *Literatura catalana.*

En nuestro país, como ocurriera en otros países europeos, se introduce el *Prerrafaelismo* a finales del siglo XIX, concretamente hacia los años ochenta. Esta incursión tiene lugar fundamentalmente a través de las letras catalanas dado que –entre otros factores, como fuera la temprana atención catalana al continente- por su situación geográfica, Cataluña es la mayor vía de penetración de las corrientes europeas. Las primeras manifestaciones se producen con bastante antelación a esa fecha debido a que una serie de artistas catalanes de la primera mitad del siglo XIX van a Roma, becados por la Junta del Comercio de Barcelona, y entran en contacto con los Nazarenos. Entre ellos se encuentra Pau Milà i Fontanals (1810-1883) quien va a Roma en el año 1832 y a su vuelta funda en Barcelona el grupo nazareno. Pau Milà i Fontanals es una de las figuras más interesantes salidas de la Academia de San Lucas. Según G. Allegra “... se le puede considerar el Madox Brown del prerrafaelismo hispánico pues dio a conocer los fundamentos del nazarenismo y fue su mediador, sin comprometerse directamente.” (Allegra, 1986: 336). Sin embargo, a finales del siglo XIX se imponen otros cánones, según palabras de E. Valentí: “Es un hecho que hacia 1890 los pintores catalanes dejaron de mirar a Roma como el centro del arte y se volvieron hacia París” (Valentí Fiol, 1973: 271). Basándonos en otro importante crítico, G. Díaz Plaja, anotamos algunas circunstancias que motivaron la entrada del *Prerrafaelismo* en Cataluña, como la Exposición Internacional de 1888, que concentrará los anhelos de los círculos cultos catalanes a favor de la curiosidad espiritual y el origen de nuevas inquietudes cosmopolitas. Son notables la variedad de publicaciones periódicas en el último tercio del siglo XIX, como la revista *La Ilustración Ibérica*, dirigida desde el año 1882 hasta el 1900 por Alfredo Opisso i Viñas; en ella “...se encuentran madrugadoras noticias sobre los movimientos artísticos y literarios que en su día habían de alimentar la estética del modernismo. El prerrafaelismo era allí ampliamente comentado: los nombres de Whisther, Blake, Burne Jones, Dante Gabriel Rossetti, Ruskin, aparecen con frecuencia por los alrededores de 1890.” (Díaz Plaja, 1979: 319).

Refiriéndose a este período de *La Ilustración Ibérica*, M. À. Cerdà i Surroca comenta que “Se inicia una prehistoria modernista en esa década y, concretamente en marzo de 1887, dicha revista reproduce *Ecce Ancilla Domini* con loables comentarios sobre Rossetti y, en 1888, el retrato por el mismo artista de su hermana, la poetisa Christina Rossetti, con su glosa; seguidamente, en 1893, reproducciones de Edward Burne-Jones y, en 1895, la traducción por el mismo Opisso de la poesía germinal de Rossetti, *The Blessed Damozel*, como ‘*La Damisela escogida*’.” (Cerdà i Surroca, 1987: 58). Otra publicación importante que precede a la publicación citada es *L’Avenç*, que desde 1892 se encarga de introducir los valores que constituyen el complejo fin de siglo europeo. En ese año se publica, traducida al catalán, *La Intrusa*, de Maeterlinck, cuya representación sirviera de base a las *Festes Modernistes*, celebradas en Sitges durante los años 1892 a 1899.

Otros factores que influyeron en la presencia del *Prerrafaelismo* en Cataluña fueron las entidades fundadas en ese momento como, por ejemplo, *El Cercle Artístic de San Lluc*, creado, entre otros motivos, por el deseo de oponerse al progreso material que conllevaba la creciente industrialización. Inspirado en los gremios católicos, fue fundado en 1893 por los hermanos Juan (1860-1926) y José (1864-1934) Llimona; estos viajan a Italia y a su vuelta deciden separarse del antiguo *Círculo Artístico de Barcelona*, organizando la citada nueva entidad cultural con el mismo nombre que el de la Academia romana. Se basan para tal fundación en las ideas nazarenas relativas a dicha academia y, junto a Alexandre de Riquer, principal difusor del *Prerrafaelismo*, además del insigne arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926),

dan forma a ese cenáculo transmisor de la espiritualidad y la belleza a través del arte, tal y como era el deseo de sus creadores.

A la muerte de John Ruskin, en 1900, se publican las traducciones de sus obras en catalán, además de las necrológicas que salen en los diarios y revistas, siendo esto otra de las vías que configuran la entrada del *Prerrafaelismo* en Cataluña. Citamos el artículo de Joan Maragall, con el título de *Ruskin*, publicado en *el Diario de Barcelona*, del cual extraemos algunos párrafos, con el fin de corroborar la importancia que tenía la figura de Ruskin en esos momentos: “En Inglaterra ha muerto un grande hombre: Juan Ruskin. Ruskin era un poeta, es decir, tenía una visión total de la vida por la belleza [...] Se hizo apóstol de su propia visión y quiso ser el organizador material de la realidad por él entrevista [...] Así enlazaba Ruskin el arte y la vida: el arte ha de expresar siempre una idea; esta idea ha de ser alta, pura, religiosa; y la obra artística ha de llegar a todos los hombres, hasta los más bajos y humildes para penetrarlos y elevarlos [...]”. (Maragall, 1981: v. II, 118-119). Se puede apreciar cómo estas ideas son las que están presentes en el manifiesto de Santiago Rusiñol (1861-1931) en la *Tercera Festa Modernista*. Resalta igualmente Joan Maragall en el artículo citado las afirmaciones de John Ruskin en defensa de la naturaleza y contrarias al progreso industrial: “Combate el *maquinismo* en la industria por enemigo de la belleza del trabajo y embrutecedor del obrero [...]...funda la *St. George’s Guild*, especie de colonia agrícola que quiere que sea el primer núcleo de la nueva sociedad soñada donde se trabaje en paz por amor a la belleza.” (Maragall, 1981: v. II, 119). También Cebrià de Montoliu (1873-1923) siguió los sueños de Ruskin y quiso promover una ciudad ideal, la ciudad-jardín -inspirada igualmente en los presupuestos de W. Morris, fiel discípulo de Ruskin,- opuesta a la ciudad industrial que avanzaba irremediablemente. Asimismo, en la revista *Hispania*, Pompeu Gener (1848-1920) escribía otra necrológica titulada *Ruskin, el pontífice de la Belleza*.

En lo referente a las traducciones, hay que señalar a los hermanos Montoliu, Cebrià y Manuel (1877-1961), que publican, en las revistas del momento como *Juventut* o *L’Avenç*, ensayos y traducciones sobre la obra de Ruskin. Acerca del interés que muestra Cebrià de Montoliu por la obra de Ruskin, tomamos un dato de M. À. Cerdà i Surroca, de acuerdo con la cita siguiente –asunto de importancia sobre el que la estudiosa volverá *a posteriori* 1995-b: 36)– quien comenta la influencia que ejerció en el crítico, tanto como para editar el libro de Ruskin con el título de *Natura*, el cual repercutió en los demás escritores y poetas del momento:

“El mateix crític català, Cebrià de Montoliu, edita l’any 1903, a ‘Joventut’, el llibre que no podia faltar i que, sota el títol ben adient de *Natura*, comprèn un ‘Aplech d’estudis i descripcions de sas bellesas triats d’entre les obres de John Ruskin’, amb extractes de *Modern Painters* i *Praeterita* –la primera i la darrera obra de l’autor-. *Natura* obtingué una acollida entusiasta i incidí fortament en els artistes i escriptors o poetes catalans com, per exemple, en el bell i extens poema de Guerau de Liost, dedicat al Montseny, *La muntanya d’ametistes*; i afirmà Joan Maragall que, a *Natura*, de Montoliu, s’hi troba tot Ruskin, amb els somieigs originaris davant els camps d’Anglaterra i les muntanyes de Suïssa, i els tresors artístics de l’antiga Itàlia i els quadres dels moderns paisatgistes.” (Cerdà i Surroca, 1986: 9)

Hemos de hacer mención igualmente a la versión de la *Vita Nuova* de Dante, que realiza Manuel de Montoliú en catalán. Aparece también en 1901, la traducción al castellano, hecha por Pere Corominas

(1870-1939) sobre una conferencia de Ruskin, con el título *Los jardines de las reinas*. Pero la primera traducción al catalán de una conferencia completa, *Work*, traducida como *Lo trevall, per John Ruskin*, la realiza Joan Maragall en 1903, en la revista *Catalunya*.

Siguiendo con los factores que provocan la entrada del *Prerrafaelismo* en las letras catalanas, como preámbulo al Modernismo, hemos de citar otro importante acontecimiento: el interés por la figura de Richard Wagner. Del comentario que hace G. Díaz Plaja al respecto, podemos deducir cual era el primordial foco de interés cultural: "...a través de las revistas y actitudes podemos ofrecer un amplio cuadro de valores europeos integrados en la vida artística de la Cataluña de fin de siglo, en el que observamos casi mayor interés hacia los valores del idealismo germánico y escandinavo que hacia los del esteticismo sensual de Francia." (Díaz Plaja, 1976: 326). Aunque ya con bastante antelación, en el año 1878, Joaquim Marsillach (1859-1883) había publicado un ensayo sobre la vida y obra de Wagner. Este fervor se acrecienta hasta el punto de fundar, en el año 1901, en Barcelona, la *Associació Wagneriana*. Como dato emblemático de aquella atmósfera citamos el estreno de la ópera *Lohengrin* en 1883 y que, hasta 1891, llegará a representarse en doscientas dieciocho ocasiones. Además de las ideas que expresa a través de sus obras musicales, Wagner denuncia severamente los perjuicios que provoca el industrialismo, denuncia bien acogida en círculos catalanes según lo advertido anteriormente. Extraemos el siguiente párrafo del estudio de G. Allegra, titulado *Cataluña como vía de penetración del modernismo* "... no debe olvidarse que, con anterioridad al Ruskin moralista, es precisamente Wagner quien formula una de las denuncias más radicales del industrialismo y del cientifismo. Reza así un famoso párrafo de la *Obra de arte del porvenir*: 'El alma de la industria mata al hombre para utilizarlo como una máquina...; el alma de nuestra ciencia deísta sacrifica al hombre para que sea devorado por un dios inmaterial fuente de toda "necesidad" y de lujo; y es ésta, desgraciadamente, la condición del arte actual.' " (Allegra, 1987: 24).

Dado que en ese momento surgía un idealismo en contraposición a la civilización industrial, las obras de Wagner son el contrapunto adecuado. Por una parte están ambientadas en su mayoría en la Edad Media; además, sus personajes, especialmente los femeninos, se corresponden con el prototipo de la mujer *prerrafaelita* como redentora del hombre. En un artículo de Xavier Viura (1882-1948), del año 1905, vemos claramente la manifestación de ese paralelismo entre la obra wagneriana y la mujer *prerrafaelita*: "Que n'es de meravellós el paper que juga la Dòna com a redemptora en aquests poemes capdals!...Fixeu-vos en la transcendència de Beatriu en *La Divina Comedia*... En fi, senyors, pera concretar: l'alta idea de Redempció per la pura y vera Amor es l'assumpte preferit dels genis, siguin Wagner, siguin Goethe, siguin Dante [...] La dòna considerada com a símbol de la puresa y de l'amor santa serà nostra visió predilecta [...] Wagner, doncs, aquesta idea de la redempció per l'amor, podem dir que l'ha mitg esboçada en *L'Holandès errant*, l'ha arrondida en *Tannhäuser*, y l'ha concretada quasi religiosament en *Parcival*." (Viura, 1983: 108-109).

Se configura así un panorama con numerosos personajes y aportaciones que componen un variado y complejo momento de la cultura catalana, el que culmina con la irrupción del Modernismo, acontecimiento de gran importancia que está perfectamente investigado, entre otros, por especialistas repetidas veces traídos a estas páginas como son J. Castellanos, M. À. Cerdà i Surroca y J. Ll. Marfany. Nos limitaremos aquí a mencionar sólo algunas figuras, especialmente las más destacadas como promotoras del Modernismo o *prerrafaelistas* propiamente dichas, aunque en ocasiones sea difícil hacer esta separación. Somos conscientes de no abordar todas las firmas que pudieron acercarse en catalán a la propuesta *prerrafaelista*. No obstante, la cuestión es algo ardua cuando autor y obra quedan en los márgenes establecidos

entre Modernismo y *Prerrafaelismo*, como es el caso de Jeroni Zanné (1873-1934), escritor analizado por M. À. Cerdà, quien opina de él lo siguiente: “Crític d’art, escriptor, traductor i poeta, qualificat de parnassià pre-rafaelita, que dedica sonets a quadres emblemàtics, com Beata Beatrix o Astarté Syriaca, de Rossetti, i en fa la versió catalana de The Blessed Damozel que es publicarà el 1924.” (Cerdà i Surroca, 1996c: 84-85). También es estudiado por A. Camps, atendiendo a los indicios y a las conexiones de su obra con el Decadentismo italiano y la literatura d’annunziana (Camps, 2010: 162-179).

### 3.1.a. Raimon Casellas.

Raimon Casellas (1855-1910) inicia sus actividades como escritor y crítico de arte en 1881 en la revista *L’Avenç*; al año siguiente trabaja en la redacción de *La Vanguardia*, donde se convierte en el crítico de arte más influyente del Modernismo. También es redactor y crítico de arte del diario *La Veu de Catalunya*, dirigiendo asimismo la revista *Hispania*. Muchos de sus artículos fueron editados póstumamente en la obra titulada *Etapas estètiques* (1916), textos en los que encontramos las oportunas menciones a algunos de los datos que pasamos a mencionar. Así, apreciamos en Raimon Casellas al introductor del *Prerrafaelismo* en Cataluña; su primer contacto con la escuela inglesa lo obtiene al visitar la Exposición Universal de París en el año 1889, donde descubre las obras pictóricas de Dante Gabriel Rossetti, Puvis de Chavanes y Burne-Jones, entre otros. Tiempo después, mirando con retrospectiva y recordando la mencionada Exposición, opinaba el crítico que durante muchos años, especialmente en su época de juventud, el movimiento del *Prerrafaelismo* británico ocupó su pensamiento. Así lo exponía:

“Per aixó és que el pensament de què llavors anava a veure en la realitat de les propies manifestacions una part, xica o gorssa, de l’escola prerrafaelita, me tenia com inquiet, com excitat, més que per res pel gran desig que abrigava de què les pintures desconegudes interessessin la meua sensació, com bona part de la doctrina sabuda interessava la meua intel·ligència. Estímul literaris, incentius mentals, acumulats de molt temps, pugnaven per obrir-se pas, per expandir-se per satisfer l’irreductible impuls de comprensió i delectança. Durant anys, molts anys quasi durant una joventut entera, el moviment del prerrafaelisme britànic ocupava considerable lloc entre les meves cerebracions estètiques.” (Casellas, 1916: I, 100-101)

Pocos años después, en 1893, de nuevo en París, puede observar cómo la influencia de los artistas ingleses continúa reflejándose en la cultura del momento. Se estrena el poema lírico de Claude Debussy titulado *La damoiselle élue*, realizado sobre la versión francesa de Gabriel Sarrazin de *The Blessed Damozel*, de Dante Gabriel Rossetti. Los críticos relacionan este viaje a París con el origen de *La damisela santa* (1894). Sobre esta novela de Raimon Casellas hablaremos más adelante para estudiar la presencia del *Prerrafaelismo* en la misma, puesto que está ambientada en el tiempo y lugar propios de esta corriente, de acuerdo con la recreación de Dante Gabriel Rossetti a propósito de la doncella bienaventurada, réplica de la Beatriz dantesca. Se dan en el escritor catalán otras peculiaridades afines a los *prerrafaelistas* ingleses. Así, por ejemplo, M. À. Cerdà i Surroca hace la comparación entre Raimon Casellas y Ruskin: “La personalitat de Raimon Casellas apareix com un reflex de la de John Ruskin, perquè ambdós mestres, crítics d’art i periodistes, són uns apòstols, partint de la Natura, de l’art gòtic, del color y la llum, dels mestres primitius i de llurs successors, els pre-rafaelites.” (Cerdà i Surroca, 1981: 234).



En los artículos publicados bajo el título *Etapas estétiques* quedan recogidas algunas de sus ideas sobre la evolución de las disciplinas artísticas, haciendo hincapié en que había llegado el momento de la fusión de las mismas y que lo más importante era producir sensaciones. Se fija para ello en la obra del pintor James Neil Whistler, del cual dice lo siguiente: “De tal manera ha portat el grand mestre aquesta doctrina fins al grau màxim de la conseqüència, que ses obres pictòriques van en linia paral·lela amb les demás manifestacions de les altres arts mogudes en l’actual moment per iguals impulsos. Perquè és ben digne de notar-se aqueixa aspiració amb què coincideixen amb unaním sentiment les arts i les lletres dels nostres dies a l’afirmar, amb paraulas i amb fets, que la finalitat de l’obra bella és promoure la sensació.” (Casellas, 1916: I, 44). Reitera una vez más el crítico cómo en esta novedad se implican todas las artes y menciona el teatro de Maeterlinck: “Així la poesia tendeix a eliminar el concepte en benefici de lo sensorio, segons ho entén Verlaine i tots els lírics decadentistes. Així la dramàtica s’esforça per anul·lar tot vestigi d’acció humana determinada, per a suggerir una impressió general: terror, voluptuositat, unció, misteri... com pretén el teatre de Maeterlink. Tant en aqueixes com en aquelles modalitats, el motiu, el tema, l’assumpte, que abans constituía la causa primera, ve a quedar reduït a causa secundària, ocasional, de la creació artística. D’aquí que tot argument, que tot dibuix, que tota acció, acabin per disoldre’s en una mena de nebulosa, que, tant o més, que l’excipient idoni, ve a ésser el principi eficient de la sensació a produir.” (Casellas, 1916, I: 44-45).

Raimon Casellas colabora también con Santiago Rusiñol en las celebraciones modernistas de Sitges, pasando a ser uno de los defensores de la teoría del arte por el arte. Durante la *Tercera Festa Modernista* tuvo lugar otro importante acontecimiento, pues en ella se celebra un certamen literario donde se premia la primera novela corta o narración poemática de Raimon Casellas, *La Damisel·la Santa*, mencionada anteriormente. Esta narración, en palabras de M. À. Cerdà i Surroca, es “Un precedent immediat del poema en prosa a Catalunya, que ostenta l’ideal pre-rafelita i simbolista de fusió de les diferents arts; l’actitud *rebel* de la protagonista, que posa l’art al servei de la religió i, amb intents reformistas, estableix la polarització, significativament modernista, Edat Mitjana-Renaixement o misticisme-paganisme.” (Cerdà i Surroca, 1990: 23).

Hemos de citar un artículo que Raimon Casellas publicó en 1893 en *La Vanguardia*, con motivo de las representaciones en Sitges de la pieza teatral *La intrusa* de Maeterlinck, en el cual pone de relieve lo que ya anticipábamos en la página anterior respecto de las peculiaridades de lo que se apreciaba como arte moderno. En este texto describe sus inquietudes y las de sus compañeros –Rusiñol, Maragall–, así como los deseos de que el arte tome otros rumbos. Para certificar lo dicho, extraemos algunos párrafos de dicho artículo:

“[...] el objeto primordial a que parecen tender artes y letras del actual momento es a provocar intensidades de sensación.

El músico y el pintor, el poeta y el dramaturgo empiezan á desdeñar la frase melódica demasiado definida, el dibujo en exceso acusado, la imagen harto precisa, el argumento de sobra limitado, para lanzarse á horizontes de más vago ensueño, por entre cuya Aérea fluctuación puedan á veces transparentarse imágenes trascendentes o simbólicas representaciones.

Nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza, en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira á brillantes síntesis, á armonías de conjunto, que sólo

accidentalment tomen su origen en la realitat exterior.” (Casellas, 1893: 4)

Más adelante, en el mismo texto, su autor expresa cómo estas ideas les venían a la mente durante los ensayos de la pieza teatral:

“Como siempre que asistimos á las manifestaciones más radicales del arte novísimo, nos asaltaban estos pensamientos después de la lectura repetida de *La Intrusa* [...]

Los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas esas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico guardan latentes analogías con los estados de espíritu, viniendo á ser sincrónicas de aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones de alma, con ondulaciones de pensamiento, con latidos de corazón.” (Casellas, 1893: 4)

Estas mismas ideas las veremos más adelante reflejadas en un artículo firmado en 1902 escuetamente con el apellido Doménech –identificado como Rafael Doménech, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia- titulado *La evolución del arte moderno* y publicado en la revista *Pel i Ploma*, aunque por su alcance lo recuperaremos en otro momento (v. 3. 2. p.138).

Ante la obra de Raimon Casellas habría que tener en cuenta diversos factores propios de la época en que vivió. Junto con el momento esteticista atendido en profundidad por el escritor, no hemos de olvidar su rechazo al urbanismo y su defensa de la naturaleza -siguiendo a Ruskin-, así como su propuesta narrativa acerca del Naturalismo rural, de la que su novela *Els sots feréstecs* (1901) es una magnífica resolución. En 1916 se reúnen en el volumen titulado *Les multituds* la serie de relatos en los que podemos apreciar toda su inquietud y denuncia tanto sociológica como artística, espíritu asimismo recogido en sus artículos. Sobre la formación artística y el posicionamiento intelectual y estético de Raimon Casellas, nuestra primordial fuente de documentación ha sido el estudio del Dr. J. Castellanos (1992, vols. I y II) que revisa los diversos ángulos de su figura y de su obra, conteniendo un significativo apéndice documental.

Nos centraremos aquí en la *Damisel-la Santa* por la conexió que tiene con la obra de Dante Gabriel Rossetti, en particular, y con el *Preraphaelismo* en general. De acuerdo con la edición de J. Castellanos, en su prólogo, se manifiesta que el título y también en parte el personaje de Maria Laura, provienen de *The Blessed Damozel* de Dante G. Rossetti, aunque esto es un dato externo pues: “... la influència del Pre-raphaelisme i, en concret, de Rossetti, sobre la novel·leta de Casellas és molt més profunda: rau en la utilització de la simbologia religiosa que, buidada del seu contingut tradicional, serveix per a donar cabuda a tota la inquietud emotiva de la ideologia *fin-de-siècle*.” (Castellanos, 1974: 15). Del mismo modo, su prologuista señala que: “són les experiències i aspiracions internes, subjectives, de la protagonista, i no pas la realitat externa, les que provoquen i configuren l’evolució dels fets. Així, més que amb el poema que li donà el títol, l’obra es relaciona amb el conte *Hand and Soul* del mateix Rossetti, ja que, com aquest, participa del mite romàntic del nou cel i de la nova terra i la protagonista, investida d’una missió superior –confirmada, en els moments de duote, per la intervenció del sobrenatural- dirigeix els seus passos d’una manera reflexiva i conscient cap a l’assoliment de l’ideal.” (Castellanos, 1974: 15). Y continúa diciendo que la obra de Rossetti no sale de los planteamientos estéticos mientras que la de Casellas “... desemboca en el problema del regeneracionisme i deixa entreveure la desconfiança de l’autor en les possibilitats de l’art en la lluita per la transformació de la realitat i no pas perquè la realitat s’oposi a l’ideal de regeneració,

sinó perquè aquest ideal no li és propi i representa tan sols, el pecat d'orgull de l'artista que es creu superior als altres homes.” (Castellanos, 1974: 15-16). Por nuestra parte intentaremos constatar que también Dante G. Rossetti refleja a la perfección este sentimiento de superioridad como artista en sus poemas, concretamente en el titulado *Yo no soy como estos*, perteneciente a su primera etapa y publicado en su libro *La casa de la vida*, comentado ya en este trabajo (v. 1. 3. b. p. 47).

Centrándonos en los elementos *prerrafaelistas* que contiene *La Damisel·la Santa*, advertimos en primer lugar su situación y el origen de su protagonista. El relato está ambientado en la Edad Media y en la Toscana, pues Maria Laura, por parte paterna, proviene de Siena, y por parte materna, de Florencia. Rasgo elemental para caracterizarla es su vocación al martirio, sus deseos de ser otra Catalina de Siena; si bien, a medida que va transcurriendo la acción, sus grandes deseos se van apaciguando y la vocación al martirio, poco a poco, va desapareciendo, quedando sólo en deseos de catequizar para mostrar a las gentes depravadas del momento que han de vivir de otra manera más casta. Se advierte desde el principio la dicotomía bien/mal: por una parte está el ambiente de Siena en aquella época, mundano y carnal, y por otra, la pureza de aquella alma escogida, Maria Laura. Ella misma, -el narrador lo dice así-:

“Amb els ulls de la imaginació veia l'univers separat en dos dominis rivals, en dos reialmes enemics. A una banda, la ciutat dels homes, edificada sobre el vici i corcada pel pecat; a l'altra, la ciutat de Déu, habitada per les ànimes santes i perfumada per la virtut.” (Casellas, 1974: 28)

La primera parte de la obra, según anota J. Castellanos en otro de sus estudios dedicado a Raimon Casellas, sirve “per definir la protagonista i per diferenciar-la de l'entorn social, per tal de donar pas, així, a la veritable problemàtica que l'obra planteja: el lloc i el sentit del món interior en relació amb el conjunt social.” (Castellanos, 1992: t. II, 201). Anota igualmente el crítico, refiriéndose a la problemática que el autor refleja entre los contrastes de su personalidad y el complejo mundo que le rodea que: “L'obra, en realitat, és una exploració del sentit ètic de l'experiència interior i de la dimensió externa que, al marge o dins de la societat, la tal experiència adquireix.” (Castellanos, 1992: t. II, 200).

Dentro de esta problemática reflejada en la novela, otro ejemplo acerca de la dicotomía bien/mal, relacionados respectivamente con la protagonista y su entorno, son los propósitos de ésta. Decide ser la fundadora de un mundo de oración y penitencia; para ello venderá sus bienes, dará el dinero a los pobres; reunirá a sus amigos de la infancia y juntas se dedicarán a recorrer los caminos hasta encontrar el lugar donde edificar la ciudad de Dios. Pero, cuando recurre a sus amigas, estas se burlan de ella. Afligida, decide edificar dicha ciudad divina dentro de la ciudad mundana:

“Déu vol que penetri a la ciutat dels homes, que segueixi els camins del pecat, que em presenti davant de Sena, de Toscana, d'Itàlia, del món enter, per a dir a la gent esgarriada: ‘Mireu. Veieu? Tots vosaltres me trobeu gràcia i bella. Dons jo guardo intactes aquesta gràcia i hermosura, per consagrar-les a Déu. [...] ‘Veieu com sou vosaltros, que viviu en el pecat. Veieu com só jo, que visc en la gràcia. Dons, apreneu de mi, que Déu m' envia.”(Casellas, 1974: 35)

En estas últimas palabras de Maria Laura se hace patente la misión profética del artista ante la sociedad. Hemos de pensar nuevamente en las expresiones sensuales aplicadas a lo religioso, como temática pro-

pia del moment. Una vez más nos dirigimos al crítico J. Castellanos para encontrar mayor precisión en sus explicaciones: “S’utilitzen, especialment molts elements simbòlics de caràcter religiós (relacionables també amb el decadentisme) com són les coloracions (blau i or, sobretot), les pedres precioses (robins i diamants), [...] els moviments litúrgics i cerimonials (un element molt reiterat en tota l’obra) i el gust pel misteri (especialment el les paraules sibilines que apareixen escrites ‘a tall de filacteri’.” (Castellanos, 1992; t. II, 207).

El momento culminante del relato llega en el capítulo VI, cuando Maria Laura se presenta en la plaza pública de Siena, llena de gente, el día que celebran la victoria de los gibelinos sobre los güelfos. El contraste entre el bien y el mal es una constante a lo largo de la narración, como hemos señalado en sobradas ocasiones. Mientras las damas y damiselas lucen sus mejores galas, provocando miradas de lujuria en los hombres, Maria Laura se presenta vestida con hábitos sepulcrales. La gente siente malestar al verla:

- “- Mireu’s la damisella santa [...] - Es la que vol fundar la ciutat de Déu [...]
- Però, és hermosa; amb tot i aquestes hàbits funeraris, és hermosa com un arcàngel de la glòria.[...]
- ¡Sembla una santa de retaule! ¡Sembla una aparició d l’altre món! -feien els uns.
- I d’altros exclamaven:
- ¿Veritat que imposa? [...]

Entretant, les amoroses parelles anaven desencoblant-se una per una, com mogudes pel mateix impuls d’admiració. [...] Totes les mirades de la multitud se clavaven en Maria Laura que, extasiada plorosa, com si fos l àngel trist de la penitència, passava per dalt de tot, pel punt més visible de la plaça, avançant sempre amb majestat i enlairada, com si volés arran de terra, sense tocar les lloses amb els peus.” (Casellas, 1974: 38-39)

Observamos nuevamente cómo, a lo largo de la novela, se entrelazan los elementos religiosos con los erótico-sensuales; mezcla que, como ya hemos señalado, es propia de los parámetros artístico literarios de finales del siglo XIX, como sigue exponiéndolo J. Castellanos: “La barreja de religió i erotisme venia a renovar el ventall de possibilitats d’expressió de la força de la sensualitat i de l’instint, fins a tal punt que va esdevenir un dels trets més significatius de la literatura del final de segle.” (Castellanos, 1992: t. II, 200). Así lo observaremos de nuevo cuando se hagan los comentarios a las obras de escritores como, por ejemplo, Ramón del Valle-Inclán o Rubén Darío.

Siguiendo con el análisis de la protagonista para ver la evolución que va tomando el personaje dentro de la obra, puede verse cómo Maria Laura se imagina ya en los altares, al lado de las mártires, y la gente rezando ante ella. Pero también veremos cómo, a medida que transcurre la acción, en la protagonista van perdiendo fuerza los deseos de ser un instrumento en las manos de Dios, para implantarse la ambición de llegar a ser una santa y que el pueblo la adore. De repente, y sin muchas explicaciones, Maria Laura se derrumba:

“La gent, sorpresa i admirada, ben lluny de penetrar el somni superbiós que torturava a la santa, se la mirava amb estrayesa, fins que de cop va veure que es quedava immòbil, parada, fixa, com si un poder sobrenatural, li deturés els passos, li sobtés els gestos, li paralitzés l’acció. [...]” (Casellas, 1974: 41)

El final de la narración está en contraposición con el principio pues todos los deseos positivos de su protagonista acaban volviéndose contra ella de manera negativa, reflejando el autor, nuevamente, el rechazo que la sociedad impone al artista:

“Laura va sentir com se li desfeien les llaçades que li ajustaven la toca al cap i, lliure de lligams, la blanca tela desapareixia en l’aire com emportada pel vent. Sorpresa pel prodigi, la gent cridava: ¡Miracle, miracle de Déu! mentres les trenes rosses i crespades de la damisella, desfent-se superbes i esplendoreses al desenquibir-se de l’opressió, li queien esteses pel damunt, com mantell d’or sobre les espatlles d’una reina. [...] Però igual que les vestidures exteriors, aquells vels van enfilar-se aire amunt partits a llenques, deixant a la damisella nua, com la mare Eva en el Paradís.

De la multitud embogida va sortir a l’acte un crit estrident d’admiració i deliri. Després, regnava un silenci de desert.” (Casellas, 1974: 42)

En el párrafo anterior, hemos de hacer referencia a la abundante cabellera roja, tópico *prerrafaelista* muy significativo, como ya hemos visto en otras ocasiones. Y, nuevamente, aparecerá el contraste entre los elementos negativos, relacionados con la multitud, y los positivos, aplicados a Maria Laura:

“Tota la vida de la multitud se concentrava en la vista, afamada de gaudir l’esplendor d’una nuesa misteriosa que, segons com, semblava casta com la d’un àngel i, segons com, temptadora com pecat carnal. Tothom sospirava amb ànsies, com flairant el perfum de carn de dona, que encara feia olor de pubertat.” (Casellas, 1974: 42)

Hasta tal punto llega la morbosidad del vulgo respecto a Maria Laura, que incluso llegan a compararla con el mismo diablo:

“Alguns van apartar els ulls de la visió, com si compreguessin el sofriment de la damisella; altres reculaven imposats per un prodigi mai vist; hí havia qui corria mort d’esglai, cridant: ‘¡Fugiu, que és el dimoni!’ ” (Casellas, 1974: 42)

El final no podía ser otro que la amargura y soledad de la protagonista, rodeada de connotaciones que denotan oscuridad, propias de la muerte.

Reiteramos de nuevo aquello en lo que están de acuerdo los críticos; la intención de Raimon Casellas en esta obra es simbolizar el fracaso del ideal ya que el pueblo no piensa como el artista; éste es un ser superior que desea implantar su visión de la vida, pero el vulgo no tiene esa capacidad y no lo entiende. Así, Maria Laura representa al mismo Casellas que, en su lucha por regenerar a la sociedad, termina fracasando por creerse superior, denominándolo él mismo como pecado de orgullo. Estas ideas las expresa el autor igualmente en todas sus obras, ya que su misión es contribuir al progreso de la sociedad, y aquello que a él le toca, como al resto de los artistas, es colaborar en esta reforma a través del arte. Pero la parte pudiente de la sociedad, la que puede mover los hilos del progreso, tenía otra visión diferente, otros intereses más prácticos y menos artísticos. Suponemos que estos acontecimientos contribuirían a la decisión de poner fin a su existencia, lo mismo que ocurriera a

otros intelectuales con su misma sensibilidad, como, por ejemplo, Ángel Ganivet, que trataremos más adelante.

### 3.1. b. *Alexandre de Riquer.*

Otro artista importante del momento es Alexandre de Riquer i Anglada (1856-1920) cuyas aportaciones a la nueva cultura catalana se deben a sus viajes por Italia, Francia y, especialmente, Inglaterra. Artista plástico y literato, situado en el entramado del simbolismo finisecular, se nos presenta como figura propicia para conectar con las complementarias propuestas de su tiempo, circunstancia a la que nos acerca E. Trenc (1973). En particular, su primer contacto con el *prerrafaelismo* inglés, al igual que Raimon Casellas, lo obtiene al visitar la Exposición Universal de París, en el año 1889. Es uno de los fundadores del *Cercle Artístic de Sant Luc*. Basándonos nuevamente en las opiniones de M. À. Cerdà i Surroca, podemos señalar que “Alexandre de Riquer representa l’ambaixador a Catalunya de l’art simbòlic-literari de la múltiple creativitat i les doctrines dels pre-rafelites anglesos, sobretot del seu líder Dante G. Rossetti, amb el qual Riquer té més d’un paral·lelisme, i en les produccions dels quals triomfen les imatges i els mites de la intimitat propies de l’univers ocult, esotèric.” (Cerdà i Surroca, 1993: 40). Este paralelismo entre la vida y la obra de los dos poetas se debe, entre otros, a que ambos pierden a sus jóvenes esposas, las cuales les seguirán inspirando sus obras incluso después de muertas. Recabamos igualmente las opiniones de E. Trenc referidas a la personalidad del artista-poeta Alexandre de Riquer: “...un poeta que es dedica essencialment a evocar la presència de l’amor perdut en uns poemes on la nostàlgia i la tristesa es barregen amb l’esperança d’una reunificació amb l’estimada en un amor transcendent, ‘post mortem’.” (Trenc, 2000: 124). A Alexandre de Riquer hemos de compararlo, además de con Dante Gabriel Rossetti, con el propio Dante Alighieri, debido al sentimiento místico amoroso que le une a su esposa, Dolors Palau, pues, por las descripciones a ella dirigidas, podemos considerarle como un nuevo *stilnovista*. Hemos de tener presente el interés de artistas y escritores catalanes por todo lo relacionado con el universo medieval, como nos informa de nuevo M. À. Cerdà i Surroca: “El mediavalisme i el neogotisme tingueren una notable repercusió en el Modernisme literari a partir de les lectures de Dante: la *Commedia* i, sobre tot, la *Vita Nuova*. Així en trobem influències notables en composicions poètiques d’autors com Riquer, Zanné, Viura, es a dir, en els prerafaelites catalans seguidors dels anglesos, i, consegüentment la recuperació finisecular de la figura de la ‘donna angelicata’ símbol eròtic de categoria mística, d’ascendència estilnovista, dantesca i prerafaelita.” (Cerdà i Surroca, 2008: 152).

En 1902 se publica el libro de poemas *Anyorances*, dedicado a su esposa, desaparecida tres años antes. En el siguiente comentario de M. À. Cerdà i Surroca observamos la simbiosis que se produce entre los dos Dantes al relacionarlos con el poeta catalán: “És ara quan, a la manera dantesca i rossettiana, la gran-absent es fa present dins l’obra literària, i Dolors esdevé ‘Beatriu’, la ‘damisel·la beneïda’ dins l’obra riqueria.” (Cerdà i Surroca 1981: 281). Del mismo modo lo hace presente E. Trenc al confirmar que “... les afinitats amb els models prerafaelites són evidents, tant a nivell temàtic com formal. Riquer s’inspira en la poesia de Dante Gabriel Rossetti, que coneixia molt bé, especialment en *The Blessed Damsel*. El poeta català i el britànic tenen la mateixa font d’inspiració, la poesia de Dante Alighieri.” (Trenc, 2000: 124).

En otro de sus estudios, M. À. Cerdà i Surroca señala que “Riquer escriurà el poema rossettian i

d'inspiració dantesca quant a la relació amorosa després de la mort i al paradís, amb l'enyorada i idealitzada 'Beatrice', que esdevé un tema preferit:

Mon ànima que viu pensant amb Ella  
en l'ombra de la nit,  
despai alçant la feixuga parpella  
combrega en l'infinit.”

(Cerdà i Surroca, 1990: 22)

Apoyándonos nuevamente en el juicio crítico de la doctora M. À. Cerdà i Surroca, anotamos que es en este contexto, marcado por la ausencia de la amada, donde se ubica la *religión del amor*: “ ‘La religió de l'amor’, sovint eufemitza la separació cruel quan, com en el cas d'Alexandre de Riquer, semblantment al torturat i fascinant Dante G. Rossetti, l'esposa-terrenal esdevé l'esposa-celestial ja que, també en un sentit esotèric, ‘morir’ és ‘néixer’ a una vida superior: és aquest el context adient de la *donna angelicata*, extra-temporal, tot un símbol eròtic de categoria mística. I, per tant, els reculls poètics de Riquer, *Anyorances* (1902), *Un poema d'amor* (1906) o *Petons* (e.p. 1978), s'inspiren en lemes de versos dantescos i, formalment, recorren a l'ús ben estilnovista del ‘sonet’ ” (Cerdà i Surroca, 1993: 45).

Reiteramos de nuevo la influencia *stilnovista* ejercida en el poeta por Dante Alighieri, pues el libro *Anyorances* comienza con unos versos de la *Vita nuova*, pertenecientes al soneto del capítulo XXXIII. Del mismo modo, apreciamos que el primer poema del libro es un soneto en el que tanto los cuartetos como el último terceto, finalizan con versos pertenecientes a la misma obra de Dante Alighieri. Lo reproducimos por la importancia que tiene para corroborar de nuevo esa influencia dantiana en Alexandre de Riquer:

“Ignorant l'art del llaurejat trobayre  
les meus dits aspres puntejan la lira,  
fan una quexa que se'n puja enlayre  
*y van dien al ánima: sospira.*

Com jo ansio l'exquisida flayre  
de qui inflamà la divinal guspira,  
la totxa nota oneja ab un bell ayre,  
*qu'Ella torna gentil tot lo que mira.*

Com ja pots veure, vinch á tu plorant  
que'l desitx viu y es morta l'esperansa  
y sent per tu, del plor floreix el cant,

y los meus ulls, á l'alta recordansa  
ploren sovint, sovint, tant que l'Amor  
*los volta ab la corona del dolor.”*

(Riquer, 1902: 11)

Este soneto es un canto al dolor que le produce la pérdida de la mujer amada, relacionado con los sentimientos que le inspiran a Dante Alighieri la pérdida de Beatriz. En ambos poetas puede apreciarse la grandeza del amor, mayor si cabe, después de la ausencia de la amada, inspiradora de esos cantos de amor. Todo el libro manifiesta el mismo tema. Los sesenta y dos poemas que lo componen forman una unidad, dedicados a rememorar a la esposa fallecida. De él extraemos un ejemplo muy significativo que expresa el amor *post mortem* a su esposa. Concretamente el número V:

“Perfum de rosa, flor de viola,  
poncella vera del roserar,  
llágrima d'alba, sospir que vola,  
l'amor que't porto m'ha de matar!

Tu sabs que anyoro, bella estimada,  
la llum festosa de ta mirada,  
ta dolça veu;  
ols de pensarhi mon cor batega  
y la meva ànima tota s'anega  
de pena y greu.

Traspassa els límits hont mort lo día,  
sentint pregarries de melangía  
que van passant  
ab tremoloses veus ofegades;  
em topo ab ànimes boy endolades  
pelegrinant,

de cara axuta y ulls enfonzats,  
rostres febrosos d'assedegats  
morint de anhel,  
dexant com rastre del seu dolor  
un desitx fondo que desde'l cor  
s'enlayra al cel;

de l'aspra selva gran, solitaria,  
suau s'eleva l'humil pregaria;  
tot plé de sanch,  
d'un cor que raja entre sos dits,  
alcen l'ofrena, negres vestits,  
los ulls en blanch.

Soch entre'ls tristos que fan la via



interminable de la agonía.  
del meu dolor  
les mudes llàgrimes van cap á tu,  
y ni una d'elles la sent ningú,  
mon sol amor!

Perfum de rosa, flor de viola,  
poncella vera del rosear,  
llàgrima d'alba, sospir que vola;  
¡l'amor qu't porto m'ha de matar!

(Riquer, 1902: 16-17)

En estos versos el poeta pone de manifiesto su dolor ante la desaparición de su compañera: cómo añora la luz de sus ojos, su dulce voz; al mismo tiempo, describe la peregrinación de su alma por este mundo con el único deseo de poder llegar donde ella se encuentre. La primera estrofa, a modo de estribillo, que se repite igualmente al final del poema, encierra el grito desgarrador que le produce el hondo sentimiento del amor que siente por la amada hasta el punto de convertirlo en algo negativo: “L’amor qu’t porto m’ha de matar”.

Ese paralelismo entre la vida y la obra de Alexandre de Riquer con Dante Gabriel Rossetti también ha sido destacado por parte de J. Castellanos, aunque al referirse al poema que estamos comentando, se marca la diferencia entre la morbosidad de Rossetti y la candidez de la *donna angelicata*, tópico que le interesa más destacar al poeta catalán. El comentario al respecto dice así, refiriéndose en primer lugar a Rossetti:

“Per aquest, el desplaçament de l’amor ideal a l’altra vida es presentava amb una forta càrrega sensual i era el resultat d’una profunda insatisfacció de las relacions reals. En canvi, Riquer presenta la plenitud de l’amor en el passat, en la vida conjugal i en la plenitud de l’entorn familiar. Ell s’identifica amb el rossinyol que canta la mort de la companya que ha deixat el niu buit i, seguint el tepic medieval, es presenta com l’enamorat, sol i perdut, que camina sospirant: tot el que veu, les flors o el paisatge, li desvetlla la memoria. El record, dons, hi té molta importància. I encara que el dolor l’empeny a situacions agòniques, a escrutar la nit i a desitjar la mort, no escapa mai de les concepcions cristianes: l’altra vida li ha de tornar la plenitud amorosa. Els tòpics pre-rafaelites són, així, tornats al seu origen dantesc i l’amada, la ‘madonna’, es santificada i adorada en la seva puresa, tot i que el poeta s’omple de dubtes temorós de perdre l’Ideal.” (Castellanos, 1986: 297).

En la cita se advierte, una vez más, la predilección del poeta aquí estudiado por el *Prerrafaelismo* en su aspecto más genuino, es decir, en el místico medieval o *stilnovismo*, surgido con los poetas italianos.

Cerramos el comentario a este libro de poemas con palabras de M. À. Cerdà i Surroca, que señala lo siguiente: “*Anyorances* és, doncs, un autèntic breviar amorós que dedica a la memòria de l’esposa morta, la inspiradora, la companya perduda dels seus passeigs contemplatius enmig de la Natura. És un cant òrfic, desolat a l’amor impossible però que pot ser assolit després de la Mort i al Paradís, on ella habita; una nostàlgia profunda impregna tots els poemes, plens d’aquest misteri de dolor que consagrà la seva existència i que el feu esdevenir poeta.” (Cerdà i Surroca, 1981: 283).

Son abundantes los ejemplos en los que podemos seguir comparando al poeta catalán con Dante Alighieri. Nos detenemos en el relato que escribe en el año 1900, titulado *El rei dels albers*, donde, nuevamente, hallamos la inspiración en el poeta medieval. Este relato está basado en una leyenda y cuenta la visión o el sueño acontecido al propio autor, y en el que aparecía la *Beata Beatriz*. Extraemos algunos párrafos donde pueden observarse los tópicos empleados por el poeta relacionados con la figura de la *donna angelicata*:

“... Una llum intensa [...] arribava fins a mi, purificant-me, com un bany piadós d’amors eternos [...] ¡Oh ma ben volguda *Damisella beneïda*! S’avançava a poc a poc, i el soroll dels seus passos i de la seva roba era d’una harmonia infinita, com quan en els jardins del cel l’oratge fa xiuxiuejar les fulles.

Era la *Beata Beatriz* dels meus anyoraments, la que havia aclarit com un raig de sol lluminós i vivificant les ombres de ma vida, que s’avançava, a poc a poc, amb la mà estesa i la mirada serena, i el seu somriure era un immens perdó que acariciava tot mon ésser, anticipant el goig pur i etern de dugues ànimes que es fonen una en l’altra. [...] Va donar-me la mà i, voltats dels quatre àngels, vàrem seguir endintre la vía lluminosa i ens vam perdre pel camí de lliris immaculats que condueix a l’adoració suprema. [...] Això és lo que vaig somniar la nit passada.” (Riquer, 1900: 107)

Es este un tema recurrente en Alexandre de Riquer, como ya hemos podido comprobar en los textos aludidos. Se aprecia en el relato la comparación del poeta con el mismo Dante Alighieri, dejándose conducir por Beatriz hasta el Paraíso, al mismo tiempo que evoca la obra rossettiana, tanto la poética como la pictórica, al insertar en el relato, respectivamente, la figura de la *Damisel-la beneïda* o la *Beata Beatriz*.

La importancia que se le concede en esos momentos a la figura femenina viene elaborada por el marco simbólico en el que el artista necesita expresar esa revolución artística que emana de su lucha interior hacia el inconformismo con la realidad, quedando todo ello reflejado en la figura de la mujer, la *superfemina*, como representación de los valores artísticos. Así lo expresa M. À. Cerdà i Surroca: “És en aquest context d’art total i simbòlic, que l’etern-femení assoleix un protagonisme que les influències pre-rafaelites [...] no faran més que incrementar.” (Cerdà i Surroca, 1993: 43). Si bien, con el Modernismo, la simbología femenina adoptará diversas interpretaciones, que por otro lado, ya estaban en la obra de Dante Gabriel Rossetti, como hemos podido ver. Esta diversidad aparecerá bajo las representaciones de la mujer como, –tomamos de nuevo la referencia sobre las aportaciones de M. À. Cerdà i Surroca–: “... la dona-infant, la dona-emmaletida, la dona-misteriosa, la dona-fada, la dona-àngel, la dona-fera, la dona-deessa, ... que, des de la nefasta *femme fatale*, o sirena fins a la salvífica *donna angelicata*, constitueixen tota la gamma de l’etern-femení inseparable del Modernisme en conjunt i, sens dubte, l’ingredient principal, l’epicentre del seu valuós contingut simbòlic-esotèric i de la seva sempre fascinant i extraordinària, numènica i misteriosa, iconografia.” (Cerdà i Surroca, 1993: 46).

Pero, como hemos señalado al principio, Alexandre de Riquer también está influenciado directamente por el líder *prerrafaelista* Dante Gabriel Rossetti. Prueba de ello son la serie de sonetos recogida en el libro *Aplech de sonets* (1906). Al poeta inglés lo califica de “adorador y hereu de la Bellesa” (1906: 56), en el primer cuarteto del soneto XXXII y tras un soneto anterior dedicado a los Prerrafaelistas. Sobre esos poemas, volveremos inmediatamente. En opinión del crítico E. Trenc, “*Aplech de Sonets* confirma l’interés i l’admiració de Riquer pel prerafaelisme en tres modalitats privilegiades: la pintura, la poesia i les arts decoratives, particularment les arts gràfiques. També apareixen amb relleu els dos aspectes de l’art

riquerià que el contacte amb el preraphaelisme va reforçar: d'una banda, l'admiració per l'art gòtic i, d'altra banda, la noció dantesca, transmesa i revivida per Rossetti, d'un amor transcendent, amor anàleg ara a un ideal artístic." (Trenc, 2000: 165).

Centrémonos en los poemas citados que componen *Aplech de Sonets*. El libro comienza con la traducción del soneto de Dante Gabriel Rossetti *Sonnet Sequence*, con el que éste inicia la obra *La casa de la vida*. Alexandre de Riquer hace la traducción al catalán para iniciar del mismo modo su colección de sonetos. Citamos aquellos dedicados a los autores *preraphaelistas* propiamente dichos:

XXXI

ELS PRE-RAFAELISTES

"Insípides y planes futeses que'ls regents  
del art Inglés sostenen ab terquedat osada,  
jenrera! La vostr'obra no es l'art que'ls temps presents  
proclamen presentant sa poderosa armada.

Rossetti, Hunt, Millais, la gran legio sagrada  
de Madox Brown, de Keats, les gestes convincents  
del nobilíssim Ruskin, segures, imponents,  
i la marxa de Jones, en vida coronada.

Avuy avansa un Dante modern y lluminós;  
de son front irradiá lo foch de la Bellesa,  
de son cor, brolla'l càntic del aymador piadós.

Camina ab Miss Siddal, admirada y sotmesa;  
es la *Casa de Vida* que s'obra ab tot l'esclat  
llumínich, d'un art nou que dexa enlluhernat".

(Riquer, 1906: 55)

XXXII

DANTE G. ROSSETTI

"Mantegna reverent prou vos saludaria,  
Rossetti adorador y hereu de la Bellesa.  
Al gresol de l'Italia, llum santa del mitxdía,  
haveu foses les mires de vostra noble empresa.

Dels Florentins artistes que mostraren un día  
al món absort, del art l'exhuberant riquesa  
del bon gust, del saber, l'exquisida enteresa;  
tot ho aveu recullit com qui reculliría  
unes cendres sagrades que'l vent alsà del món.

Vos heu portat en terres nebuloses d'Albion  
un raig de llum qu'esplèndit, partint la nuvolada,

banya les planes grises d'una claror daurada,  
y ab l'escalf d'un petó dels llavis de Siddal  
haveu donat les neus d'un'ànima vital."

(Riquer, 1906: 56)

El libro de poesías *Petons* no fue publicado hasta el año 1978 con motivo del homenaje a Alexandre de Riquer en la obra colectiva titulada *Alexandre de Riquer, l'Home, l'Artista, el Poeta*; los poemas fueron corregidos y editados al cuidado de M. À. Cerdà i Surroca. Respecto a la fecha en que pudo ser redactado, tomamos el dato E. Trenc: "...gairebe es pot donar com a data probable de redacció del recull els anys 1902 i 1903, com també ho indica el tema, ya que *Petons* és una mena de continuació d'*Anyorances* sota la forma d'un cicle poemàtic coherent i estructurat dedicat a la creació literària de l'amor perdut." (Trenc, 2000: 130). En *Petons* podemos admirar una vez más la gran influencia que Dante Gabriel Rossetti ejerce en Alexandre de Riquer pues comprobamos que el inicio de cada poema va encabezado con versos del poeta *prerrafaelista* inglés, que Riquer ha traducido al catalán. Tomamos un ejemplo en el cual Alexandre de Riquer rememora a su esposa del mismo modo que lo hiciera Rossetti con Elisabeth Siddal:

## VII

"Y assentada sempre en lloch de soletat,  
com escoltant lo vent qu'entlaire s'esvaneix  
avans que jo no vinga, Ella s'en es anat.

DANTE G. ROSSETTI, CAMBI D'ESFERA

*¡La Vida, era la Vida que vibrabe  
brillant, al costat meu  
un vol de Serafí qu'aletejave  
tot dissipant el greu!*

*¡Una florida inmensa dins del cor,  
un cor lleuger, felís,  
un can intern assadollat d'amor,  
un sol de paradís!*

*¡Era'l seu cap perdut entre mos braços,  
so dolça veu cantaire;  
el ritme airós que feyen los seus passos,  
era la seva flaire!*

*¡Eran sos ulls guspirejants de vida*

*fonént los borrellons*  
*de la neu mes potent y empedrehida;*  
*eran los seus petóns!*  
*¡Los seus petóns qu'han mort sense esperança*  
*de que tornin may mes!*  
 . . . . .  
*es lo meu cor glatintse d'anyorança*  
*perque Ella ja no hi es!"*

(Riquer, 1978: 165)

Creemos sobrados los ejemplos expuestos para verificar el influjo que ejercieron en el poeta catalán tanto el Dante *prerrafaelita* o medieval, como el sucesor decimonónico o *prerrafaelista* Dante Gabriel Rossetti. Si bien es cierto que Alexandre de Riquer no se queda solamente en esa faceta, pues su obra, con el paso del tiempo, abarca otros estilos igualmente importantes, pero aquí interesaba especialmente aquello que podía relacionarse con la atracción que sintiera por el *Prerrafaelismo* poético. Es por ello que no debemos alargar más el estudio a él dedicado.

### 3. 1. c. *Joan Maragall*

A continuación profundizamos en las aportaciones de Joan Maragall (1860-1911) –poeta y dramaturgo en lengua catalana y prosista en catalán y en castellano– como figura clave para entender el Modernismo en su versión espiritualista o idealista. A él se debe la definición de la “reacción espiritualista que ha sucedido a la corriente del naturalismo positivista” (Maragall, 1981: t. II, 94) como el conglomerado de sentimientos que, a finales del siglo XIX, toma el nombre de idealismo. Recordemos igualmente al crítico italiano coetáneo Antonio Agresti –que mencionábamos al hablar del *Prerrafaelismo* en las literaturas románicas– así como sus presupuestos ideológicos respecto al triunfo del idealismo en la época a caballo entre los siglos XIX y XX.

A través de Joan Maragall se puede descubrir cómo la obra del arquitecto y escultor Antoni Gaudí (1852-1926) fue asimismo toda una manifestación del arte *prerrafaelita*. En la serie de textos maragallianos que recibe la denominación de *Elogis* (d. 1903), el que figura en primer lugar de acuerdo con la ordenación de sus versiones en castellano, *Preliminar* (1904), está dedicado a Antoni Gaudí y en él nos cuenta una experiencia vivida por el arquitecto, sobre un amor no consumado y sublimado, por lo tanto auténticamente *prerrafaelita* o dantiano. El arquitecto cuenta a sus amigos –entre los que se encuentra Joan Maragall– cómo conoció a una joven, que estaba comprometida, y la describe como “un espíritu sediento de ideal y con una gran curiosidad por las cosas bellas”. (Maragall, 1981: t. II, 35). El arquitecto le hablaba de su arte que ella comprendía, y por ello su palabra se inflamaba y se embellecía por sí sola. Cuenta a continuación como, a los dos o tres años, teniendo que pasar cerca de la ciudad donde ella vivía, se decide a visitar el lugar con la intención de poder contemplarla de lejos. Durante ese tiempo la joven había estado en su pensamiento constantemente. Mientras va en el tren, piensa que aquello es “... un misterioso paréntesis en su vida, un maravilloso transporte al cielo del ensueño;” (Maragall, 1981: t. II, 36). Sólo consigue verla cuando, ya de regreso, de nuevo en el tren, ve en la galería de una casa a “... una figura vestida de blanco,

de una blancura deslumbrante al sol...” (Maragall, 1981: t. II, 38). Podemos observar las coincidencias de este relato con el encuentro de Dante con Beatriz en la *Vita Nuova*. Cuando el escultor termina de contar el relato, uno de sus amigos comenta: “Ahora conozco de dónde le viene a la obra de este hombre esa extraña virtud que todos sienten en ella y no se explican. [...] Su trabajo está animado de un principio activo, de algo que palpita y quiere: del amor en una palabra; pero de un amor vivo también, es decir, concreto y personal aunque sublimado y transformado en creación artística. [...] Toda su obra es creada a imagen y semejanza de la mujer tan altamente amada; [...] ella está dentro de todas las cosas, su presencia se siente en ellas, puede decirse que son ella misma. Porque el amor ¿qué es sino un afán de creación?” (Maragall, 1981: t. II, 39).

A continuación los amigos reflexionan sobre cómo ese amor produce en el artista la inspiración mientras ella vive tranquila, sin saber nada de esto, y comentan: “¡Oh refinado deleite el de un tal martirio! [...] ¿No comprendéis ahora la misteriosa atracción de su persona misma? ¿su sonrisa triste y alegre al mismo tiempo? ¿su mirada ardiente y suave? ¿su palabra conmovida y serena? Él nos atrae, ciertamente, como un creador y como un mártir...” (Maragall, 1981: t. II, 40). Aquí se refleja el martirio de amor que Joan Maragall explica en el capítulo siguiente, haciendo el elogio del Amor, y que resumimos en las ideas fundamentales: cuando se renuncia al amor terrenal ese sentimiento se eleva, se trasciende e inspira la obra de arte. Por tanto, el amor no consumado se idealiza inspirando así la obra de los grandes creadores.

La misma idea también plasmada en otro artículo suyo en castellano, *Del Amor* (s.f.) (Maragall, 1981: t. II, 42-44), la refleja en el ciclo de poemas de *Haidé* (1904) (Maragall, 1981: pp. 72-75). J. Molas (1993: XVIII), en su edición sobre la poesía de Joan Maragall, explica esta relación al expresar que uno de los ejes sobre los que gira la poesía del poeta es la mujer y que, en líneas generales, existen dos tipos de mujer o dos ideas del amor, una más realista y otra más intelectualizada o platónica –el mismo caso que recordamos sobre la literatura y la vida de Antonio Fogazzaro en Italia–. A propósito del escritor italiano, le mencionamos nuevamente para relacionarlo con la obra poética de Joan Maragall pues los dos presentan ideas semejantes, que a su vez podemos relacionarlas con un aspecto de la poesía del poeta angloitaliano Dante Gabriel Rossetti. Nos referimos al tema del *carpe diem*. (v. 1. 3. b. p.58). En la obra del *prerrafaelista* inglés, encontramos la alusión al tema de forma más directa. En el escritor italiano, el tema se lo proporciona la contemplación de la naturaleza en una visita a San Remo, donde se muestra la vida mundana en todo su esplendor. Todo le invita a gozar y así lo expone: “Non v’è che questa vita, [...] bisogna godere le ore fuggenti.” (v. 2. 1. b. p.73). Respecto a Joan Maragall, podemos encontrar la insinuación al tema en su poema *El Cant espiritual* (1910) donde el poeta se dirige al Creador para decirle que si el mundo es ya tan bello, ¿qué más puede darnos en la otra vida? Este interrogante nos ratifica en el goce con la vida que ya poseemos y el deseo de no tener que pasar a otra. No obstante, la idea del *carpe diem* queda aún mejor expresada en el poema titulado *Cant de Novembre*, perteneciente al libro de poemas *Visions i cants* (1900), del cual extraemos algunos versos que evidencian lo que deseamos reflejar:

“Alcem els cors cantant la vida entera  
amb els brots i am les fulles que s’en van;  
gosem el dia sens mirar endarrera,  
sense pensar amb els dies que vindran.  
Gosa el moment;

gosa el moment que et convida,  
i correràs alegre tot combat:  
Un dia de vida és vida, t'ha sigut donat.  
No t'entristeixin, doncs, els funerals novembres.”

(Maragall, 1981: t. I, 170)

Volvemos de nuevo a la figura femenina representada por el poeta, pues en este mismo libro, siguiendo con las opiniones de J. Molas, advertimos que en Joan Maragall, a partir de *Visions i cants* (1900), “... aparece otro tipo de mujer, y con ella otra concepción del amor. La mujer, como Haidé, es santa porque es bella. Y el amor, puro, interiorizado y abstracto, se alimenta de su sola presencia. O al contrario del recuerdo.” (Molas, 1993: XVIII). Ideas dantianas pertenecientes al *dolce stil nuovo*, que el poeta medieval dirige a Beatriz, pues también Dante se alimenta del recuerdo de la mujer amada y no poseída. Continuando con las opiniones del mismo crítico, referidas a *Haidé*, éste añade: “Sin duda *Haidé*, un poema quizá provocado por una anécdota real, presumiblemente atribuible a Gaudí, constituye la expresión más genuina de los supuestos del amor puro.” (Molas, 1993: XVIII).

J. Molas analiza igualmente la estructura del poema, así como el contenido que refleja una vez más, cómo el poeta, por medio del arquitecto, manifiesta la similitud de ese enamoramiento con el del poeta medieval. Así, anotamos el comentario siguiente. “El poema consta de tres secciones; la última publicada póstumamente. En la primera [...] el enamorado describe, en presente, la pureza de su amor, un amor que duró sólo un día y que nació a través de la mirada y el diálogo intelectual; ; en la segunda habla de ella como memoria viva, pese a pensar que, en la lejanía, ha sido olvidado, y en la tercera, los dos enamorados renuncian a un amor que para ella fue un espejo que daba sentido a su belleza y que para él se convirtió en fuente permanente de inspiración.” (Molas, 1993: XVIII- XIX).

De igual manera plasmó Joan Maragall el tema de la renuncia al amor en otra figura femenina, *Nausica*, tragedia que escribe en 1908, sobre *La Odisea* de Homero, centrada en los Cantos VI, VII y XIII donde se narra respectivamente la llegada de Ulises y su partida del país de Alcinoos. Joan Maragall hace una recreación sobre el encuentro y enamoramiento de ambos protagonistas. Nos situamos en el momento para comprender mejor la versión que realiza nuestro poeta. Nausica, hija del rey Alcinoos, se encuentra con Ulises que ha naufragado; viene de la isla de Ogigia, donde la astuta Calipso, diosa terrible, le ha tenido prisionero durante siete años. Por orden de Zeus, le deja en el mar, en una balsa; después de naufragar, llega a la isla de Alcinoos. Nausica, que se enamora de él al verle, le presta auxilio y le invita a ir al palacio de su padre:

Nausica: “Ojalá a un hombre así yo pudiese llamar mi marido y viviera en la isla y gustara de estar con nosotros” (Homero, 1973: 610)

Ulises apenas permanece en el palacio una jornada pues su deseo es volver a su hogar y, para ello pide ayuda a Alcinoos. Sólo ve a Nausica cuando ésta lo encuentra en la playa. En cambio, en la versión de Joan Maragall, Nausica se despidió del héroe y éste, a su vez, siente gran tristeza por tener que abandonarla. En la recreación maragalliana –tragedia compuesta de tres actos– El desenlace de la historia de amor tiene lugar en el tercer acto. Nausica vuelca su pena en Daimós, poeta de la corte al cual se confía, seguramente

dada su sensibilidad. Nos fijamos en el momento en que todos salen a despedir a Ulises mientras ella busca al poeta:

“NAUSICA

Ah! mon fidel Daimó! A la fi et trobo

Com t’he cercat, com t’he cercat, poeta!”

(Maragall, 1981: t. I, 257)

Se establece a continuación un diálogo entre ambos, en el cual Nausica muestra la confianza y amistad que le une a Daimò, pues es a la única persona a la cual puede contarle sus sentimientos por ser afines a los de ella:

“DAIMÓ

Princesa, què teniu? Us sento trémula;

febrosa us sento I tot... Així a l’albada?

NAUSICA

Qui dormiria?

Ni como dormir pogueres tu, ni els altres,

ni ningú que es trobava en sa presència?

DAIMÓ

En sa presencia? Volen dir de l’hoste?

NAUSICA

Sí... [...] ”

(Maragall, 1981: t. I, 257)

El diálogo entre ambos continúa. Nausica desea que el forastero permanezca, pero es consciente de que su destino es volver a su tierra:

“DAIMÓ

Voldríeu que restés aquí, aquest héroe?

NAUSICA

Com podria voler-lo? Per què? Digues.

el fill, l’esposa I els vassalls l’esperen

allà en la seva pàtria, i ell l’enyora

i anys i anys ha penat en camí d’ella...

Jo mateixa li he obert l’ultima porta.”

(Maragall, 1981: t. I, 260)



Daimó continúa interrogando a Nausica, pues se imagina cuales son los verdaderos deseos de la joven:

“DAIMÓ

Voldríeu, tal vegada,  
anar-vos-en amb ell?

NAUSICA

No, no ho voldria...  
No ho sé, lo que voldria... Estic molt lassa.”  
(Maragall, 1981: t. I, 260)

El fiel poeta la consuela, haciéndole ver que la renuncia de ese amor iluminará toda su vida y permanecerá en su recuerdo el paso del héroe como algo sublime:

“DAIMÓ

Resteu, resteu en vostra llar, donzella,  
enc que ara us sembli trista i desolada.  
Serveu la visió gran del pas de l'èroe  
davant dels vostres ulls: tota la vostra  
vida en serà illuminada; i sia  
vostra sort quina sia, sempre,  
en pau reclosa, o bé pel mon enduta,  
en calma, en tempestat, en la vellesa,  
en dolors, en salut, en malaltia,  
sempre tindreu a dintre el cor la dolça  
memòria grand d'aquest moment i hora  
en què hau aimat a un héroe en puresa,  
i la seva presencia fugitiva  
haura signat per sempre més, des d'ara,  
vostre cor juvenil, bla com la cera,  
amb segell immortal.”

(Maragall, 1981: t. I, 261)

Una vez más, en la obra de Joan Maragall, se ponen de manifiesto los presupuestos *prerrafaelitas* como es la renuncia al amor para sublimarlo; en este caso, se ha servido de los consejos de Daimó dirigidos a la protagonista; a través de las palabras del poeta observamos cómo el amor se ensalza cuando no llega a consumarse.

Después de esta conversación con Daimó, Nausica se dirige hacia la salida donde Ulises está despidiéndose de sus padres, los reyes; pide licencia a su padre para hablar y se dirige al héroe:

“NAUSICA

Hoste, salut en ton retorn! La pàtria  
feliç et rebi. Quan ella sies  
en pau i amor, alguna volta pensa  
en aquesta doncella prou ditxosa  
d’haver-te dat camí.”

(Maragall, 1981: t. I, 266)

El único consuelo que le queda a Nausica es la idea de que Ulises piense en ella alguna vez, cuando esté lejos, en su patria y con los suyos. Así el amor que permanecerá intacto, será el que alimente su espíritu a lo largo de su vida. Este acontecimiento vuelve a exponerlo Joan Maragall en el artículo titulado *Beatriz* (1911), en el cual afirma que el amor no satisfecho es el que crea las imágenes más altas y más bellas: “Porque el amor es una furia de creación, y cuando encuentra su fin natural descansa en él; pero mientras no lo encuentra, crea en alto imágenes espirituales que allá quedan” (Maragall, 1981: t. II, 307). El poeta nos remite al amor por excelencia de Dante con Beatriz, mostrándonos que probablemente ella no sabría hasta donde podía llegar ese sentimiento sino que todo se fraguaba en la mente del poeta –lo mismo que ocurriera con la narración dedicada a Gaudí– por lo que la imagen de Beatriz más verdadera es la que vivió en el alma de Dante. Aquí hemos de enlazar con el tema en cuestión sobre la complementariedad del ser humano, es decir, con el concepto de *animus anima* que gira en torno a la obra de Dante Gabriel Rossetti. De todo lo expuesto viene la reflexión maragalliana en la que manifiesta: “Será la mujer sólo una parte del hombre destacada? ¿y que el hombre se busca a sí mismo en ella? [...] Sí; pareces aquel pedazo de mí mismo que puso Dios fuera de mí para que yo fuera buscándote siempre [...] y en esta falta está la continua atracción nuestra hacia lo alto; y en esta atracción, el esfuerzo y el dolor que redime.[...] Tu hermosura es la meta siempre visible, siempre lejana de mi carrera hacia mí mismo” (Maragall, 1981: t. II, 309). Recordamos la teoría de Carl Gustav Jung según la cual el *anima* es el componente femenino que le falta al hombre y que busca en la mujer, y viceversa, expuesta en abundantes obras literarias.

Podemos enlazar con otro concepto que se da en ese momento en la literatura como es el neoplatonismo, ya que estos amores imposibles, sublimados, son los que inspiran al artista obligándole a producir, con mayor intensidad, lo que alberga en su interior. Cuando lleguemos a analizar la figura de Antonio Machado, entre otros autores, observaremos nuevamente cómo influyen en la vida y en la obra del autor esos sentimientos a través del amor por la mujer a quien no puede amar y tiene que sublimar. Se ha optado por finalizar el apartado dedicado a los artistas catalanes con Santiago Rusiñol porque pensamos que su figura se adecúa a los presupuestos que venimos desgajando sobre nuestra investigación.

### 3. 1. d. *Santiago Rusiñol*.

La figura de Santiago Rusiñol (1861-1931), pintor-poeta, encaja perfectamente con la del líder del movimiento *prerrafelista*, Dante Gabriel Rossetti, en sus dos vertientes, tanto la pictórica como la literaria. En el año 1887, el artista barcelonés, escritor en catalán y en castellano, se traslada a París, donde pasará largas temporadas durante siete años. Cuando llega a la capital parisina, toma contacto con los artistas más representativos del momento, como Puvis de Chavannes, Cézanne, Toulouse-Lautrec... trayendo de allí

las nuevas inquietudes culturales. En 1894 emprende un viaje a Italia donde descubre a los pintores primitivos; las experiencias fueron publicadas en artículos aparecidos en *La Vanguardia* que después pasarían al formato de libro con el título *Impresiones de Arte* (1897). A esto hay que añadir su admiración por la arquitectura gótica que ya había manifestado al llegar a Francia, con lo cual Santiago Rusiñol acentúa el intimismo y se muestra receptivo al simbolismo artístico y al *Prerrafaelismo*.

Santiago Rusiñol está concienciado de que el artista es “un despierto entre los dormidos”, idea que ya veíamos al hablar de Dante Gabriel Rossetti, pues éste también pensaba que el artista era un ser superior y su misión profética consistía en anunciar los nuevos tiempos, expresándolo en el poema *Yo no soy como son éstos*, como ya anotamos anteriormente al referirnos a Raimon Casellas. Esta concepción del arte lleva a Rusiñol a organizar las ya mencionadas *Festes modernistes*. De acuerdo con L. Sánchez Rodrigo, leemos: “Instalado en su casa-museo de Sitges, el *Cau Ferrat*, Rusiñol se erigía en uno de los principales protagonistas de la nueva línea de pensamiento de la modernidad europea que concedía al artista el liderazgo ideológico y pedagógico de sensibilización colectiva hacia el arte y la cultura.” (Sánchez Rodrigo, 2005: 132).

A finales de 1890, Santiago Rusiñol, junto con Ramón Casas, se instala en París, en Montmartre, exactamente en el *Moulin de la Galette*, lugar que también llevaría a la posteridad Toulouse Lautrec en su famoso cuadro, y desde allí envía crónicas a *La Vanguardia* –ilustradas por Ramón Casas–; en ellas transcribe sus impresiones sobre la época de la bohemia parisiense, así como los acontecimientos que vive con sus compañeros; es significativo el título del primer artículo: *Artistas catalanes en París*. Dichas crónicas pasaron después a libro en el año 1894, con el título *Desde el molino*. M. À. Cerdà i Surroca afirma que en esta etapa inicial “Rusiñol pinta unes teles molt interessants representant tot un món intimista que emana misticisme. És un microcosmos [...] en què la pintura esdevé progressivament literària; és a dir, Rusiñol pinta o descriu ‘estats anímics’ i com Dante Gabriel Rossetti, es un pintor d’ànimes; a més, cerca, com el líder pre-rafaelita, l’expressió en el símbol femení i l’evasió en l’alcohol i la droga. Són títols d’aquests quadres intimistas amb noies pàl·lides i abstrètes: *Noia resant*, *La medalla*, *La lliçó de piano*, *Dama en un jardí*, *Una lectura*, *Retrat de dona*, etc.” (Cerdà i Surroca, 1981: 314).

Acude, asimismo, la investigadora, a un comentario de Josep Pla, respecto a esta faceta de Santiago Rusiñol: “Se le llamó el pintor-poeta con perfecta exactitud. No pintó la realidad por el hecho de existir, sino sus estados de espíritu reflejados en las cosas externas. Creyó que la finalidad de la pintura es el sentimiento, describir los estados sentimentales e indecibles.” (Cerdà i Surroca 1981: 315).

Centrándonos en las *Festes modernistes*, de las cinco que se llevaron a cabo, nos interesa destacar la segunda, datada en 1893, pues en ella se representa el drama de Maurice Maeterlinck titulado *La Intrusa*, texto del año 1890 y representado por el grupo de escritores involucrados en la renovación del arte y la literatura. El propio Rusiñol actuará en el escenario, como también Raimon Casellas en el papel del protagonista. En la tercera *Festa modernista*, que tiene lugar al año siguiente (1894), Santiago Rusiñol pronuncia un discurso que pasó a considerarse el manifiesto del arte nuevo, y dice así:

“Voldríem que tots voslatres, els que porteu idees al cap i sentiu batre-us al cos, deixéssiu de somniar baix, que alcéssiu la veu fins ara monologada o ofegada pel ronc de les multituds i diguéssiu, cridant fort, al nostre poble, que el regne de l’egoisme ha de rodolar per terra; que no es viu solament alimentant el pobre cos; que la religió de l’art fa falta a pobres i rics; que el poble que no estima els seus poetes ha de viure sense cançons

ni colors, cego d'ànima i de vista; que el que passa per la terra sense adorar la bellesa no és digne ni de té ret a rebre la llum del sol, a sentir els petons de primavera, a gaudir dels insomnis de l'amor, a embrutar amb bava de bèstia innoble les hermosuras esplèndides de la gran Naturalesa.” (Rusiñol 1973: t. II, 611)

Esas ideas provienen de la doctrina de Ruskin, apreciado él mismo como *sacerdote de la Belleza*, y Santiago Rusiñol las hace patentes en el prólogo a su libro *Oracions* (1897), volumen publicado por la editorial y revista *L'Avenç*, órgano de difusión de las corrientes estéticas finiseculares en la cultura catalana.

Durante esta tercera *Festa modernista* tiene lugar un curioso acontecimiento, como es llevar en procesión dos cuadros de El Greco, adquiridos por Rusiñol en París. En opinión del crítico G. Allegra, “... el gesto subraya, por un lado, la elección de tendencia mística y antirrenacentista, ya implícita en el prerrafaelismo; y refuerza, por otro, los vínculos culturales del artista catalán con la civilización más intrínsecamente ‘castellana’, querida hasta la muerte, que le sorprende mientras pinta, en Aranjuez, uno de sus mejores ‘jardines de España’.” (Allegra, 1986: 127).

Respecto a su labor literaria, Santiago Rusiñol colabora igualmente en la expansión de las nuevas corrientes hacia el resto de España, con obras ya mencionadas como *Desde el molino* y *Oracions*, este segundo título traducido por Gregorio Martínez Sierra. Ambos volúmenes tienen gran repercusión en los círculos literarios madrileños y el artista y escritor catalán quedará convertido en fundamental intermediario de las corrientes finiseculares europeas en las letras hispanas.

Nos centraremos en el libro *Oracions* que comienza a escribir en el año 1895. En palabras de E. Valentí, “Rusiñol se encuentra dentro del periodo prerrafaelista, como lo muestran los poemas en prosa dedicados, por ejemplo, a los primitivos, en el que dirá: ‘Oh seràfics primitius ¡L’oració a vostra memòria és un bes a la memòria de l’art; és un crit a vostra ombra, demanat consol i empar; és súplica al vostre exemple que guï la nostra vida, perduda i extraviada en les bardisses del dubte’.” (Valentí Fiol, 1973: 306).

En el volumen *Oracions*, los textos van acompañados por ilustraciones de Miquel Utrillo. Llama la atención la madurez que refleja el autor en esta obra a pesar de pertenecer a sus primeros trabajos como escritor. El libro presenta treinta y dos poemas en prosa, a modo de oraciones, de ahí su título; algunos son cánticos a la naturaleza, a la manera franciscana. Señalamos en este sentido los títulos más significativos: *A l'alba*, *A la rosada*, *Al dia*, *Al vent*, *A la pluja*, *A la lluna*, *A les estrelles*, *Als xiprers*, *A la pluja d'estrelles* (Rusiñol, 1973: t. I, 4-10, 34-36, 44).

Anotamos, con palabras de M. À. Cerdà i Surroca los elogios que hace Joan Maragall a la poesía de Santiago Rusiñol: “Joan Maragall elogià la *poesia summa* de la pregària “A l’Amor” dient que “és un solo de l'ànima d'aquell que un sent (...) poques vegades a la vida” (Cerdà i Surroca, 1990: 32). Del mismo modo anota la investigadora que el prólogo de *Oracions* “...és considerat com un manifest del Modernisme i basat en uns conceptes antitètics que corresponen a un *món desitja*, numènic, contra un *món rebutjat*, merament utilitari; figurativament, un règim *nocturn-místic* oposat a un règim *diürn*.... Així el pintor-poeta vol oferir un ‘retrat dels temps’ en un llibre impropï pels temps de positivisme que sofrim a pesar nostre...” (Cerdà i Surroca, 1990: 33).

Por lo tanto, sus ideas *prerrafaelistas* no se quedan sólo en el concepto del arte sino que también, como la mayoría de los intelectuales del momento, arremete contra las perturbaciones que ha traído el progreso. Es el mismo autor quien lo confirma en el prólogo a *Oracions*:

“No sé, si seràs del meu parer. T’ho confesso: la major part de lo que en diuen les conquestes del progrés no em sedueixen ni m’agraden. [...] El vapor ens porta d’una banda a l’altra; però com que ha igualat la terra, per veure sempre lo mateix no cal moure’s de la llar. L’art de la fotografia ha fet una imitació d’artistes que deshonren la Bellesa; la majoria d’invents s’apliquen a màquines de matar; la maquinària moderna ha sembrat el descontent a tots els obrers de la terra; i ens comencem a adonar que s’ha mirat pel cos, deixant els goigs de l’esperit com núvols de l’últim terme.” (Rusiñol, 1973: t. I, 3)

Como muestra de estos magníficos poemas en prosa, nos detenemos en el titulado *A la belleza*, del cual extraemos algunos párrafos:

“La belleza és l’harmonia que l’ànima busca afanyosa.  
És el goig que somnia l’esperit.  
És l’essència perfumada aixecant-se com encens del fons de la materia i prenent forma de núvol, que embolcalla el cor de l’home.” (Rusiñol, 1973: t. I, 16)

“La claror de la bellesa, entrant a dintre de l’home per les portelles dels ulls, il·lumina la fosquedat de la vida; calma el foc de les passions i encén la flama del geni; adorm els pobres instints i desperta set de glòria.” (Rusiñol, 1973: t. I, 16)

“Oh, bellesa! Ditxosos els que t’escolten i et veuen, els que se senten tremolar a ta presencia, els que endevinen ton pas i t’adoren per besar ta cabellera, els que ploren ton aubssència, els que a tothora et somnien, i els que per ta glòria resen.” (Rusiñol, 1973, t. I: 17)

Para ver otra de las facetas del *Prerrafaelismo* como es la atracción por el medievo, presente en este autor, destacamos también el poema dedicado a los primitivos, tal y como expresa su título *Als primitius* (Rusiñol, 1973: t. I: 17) y al que ya habíamos aludido antes brevemente, de acuerdo con la mención de E. Valentí Fiol. En esta composición, el poeta entona un canto de alabanza por los pintores cuatrocentistas, tanto a Fra Angelico, el pintor de las Anunciaciones,

“Tu, dolcíssim Beat angèlic, coloma divinitzada, explica’ns on t’inspiraves, quins serafins et dictaven, quins arrobaments senties, quins misticismes ploraves, quins èxtasis t’enlairaven per donar la santa vida a les beatífiques figures que amb tant d’enamorament brodaves en los retaules”. (Rusiñol, 1973: t. I, 17)

como al divino Sandro Botticelli, éste último llevado a la literatura por los escritores que se comentarán más adelante: Rubén Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado, etc.

“Tu, enigmàtic Botticelli, lira dels boscos, poeta dels mitjos tons i de les línies perdudes, simbolista enamorat de les flors esgrogueïdes, de les plantes malaltisses, de les curves modelades i de les mirades blaves, digue’ns on és la grisenca primavera que trobares i fruïres, la flairosa primavera convalescent de l’hivern i coberta de rosada. Digue’ns on cau aquella pluja de flors com papallones del cel; aquells

lliris de blancura mitigada, digue'ns on són, i aquells llorers de les artèries daurades, i els arbres envelluts, i les planes d'harmonia.” (Rusiñol, 1973: t. I,18)

A lo largo del poema va mencionando toda una serie de poetas primitivos, entre ellos Orcagna, Van Eyck, Memling, Giotto, Filippo Lippi, Mantegna, etc. como aquéllos que hacen elevar la mirada para trasladarnos a otros ambientes siderales:

“Oh, vol d'artistes de l'ànima! Com reposa l'esperit quan les contempla! Com s'allunya de la terra! Com s'enlaira i es deslliga de la prosa que l'ofega! Com segueis, enamorat, l'imant de la fantasia, que el transporta a regions desconegudes! Com s'ubriaga de boira, s'enlluerna de mirades, s'extasia d'harmonies i s'ennobleix amb l'exemple de vostra gràcia divina!” (Rusiñol, 1973: t. I, 18)

El escritor acaba pidiendo a los artistas primitivos que le concedan el deseo de la defensa del Arte frente a la vulgaridad prosaica:

“Resant a vostra memòria, guieu-nos, artistes del cor; sostenint-los en l'afany de l'amor a l'Art per l'Art, aparteu de davant nostre les prosaiques realitats i enceneu el llumet de la poesia davant de nostra mirada.” (Rusiñol, 1973: t. I, 18)

Habría que destacar el interés de Santiago Rusiñol por llevar a su obra pictórica los lugares más bellos de España –no olvidemos que murió cuando pintaba los jardines de Aranjuez– y en especial aquellos más significativos de Andalucía como Málaga y Granada. En esta última ciudad, a la que acude en varias ocasiones y en la que permanece bastante tiempo, entabla amistad con los miembros de la Cofradía del Avellano, entidad artístico-literaria en la que nos fijaremos con más detenimiento cuando nos refiramos a Ángel Ganivet.

Una vez más hemos intentado poner de manifiesto la influencia ejercida por el *Prerrafaelismo* en la etapa de finales del siglo XIX y principios del XX, tanto en las disciplinas del arte como de la literatura en nuestro país. Después de analizar la obra de los escritores catalanes referidos, nos detendremos en averiguar cómo se manifiesta el fenómeno en las letras castellanas.

### **3. 2. Literatura castellana.**

Nos adentramos en la repercusión o influencia que tiene el *Prerrafaelismo*, mediante la escritura en castellano, en otros ámbitos de nuestra península. Como ya se ha podido comprobar en la literatura trabajada hasta el momento, podemos entender como parámetros *prerrafaelistas* los siguientes: el rechazo de la industria y de la urbe frente a los valores que proporciona la naturaleza y la vida lejos de la ciudad, la defensa del trabajo artesanal ante la industrialización y en favor del artista, así como la expresión de la dicotomía bien/mal simbolizada en la figura femenina mediante los tópicos de *donna angelicata* y mujer fatal respectivamente. A propósito de esta *tópica*, nos permitiremos comenzar todavía por unas consideraciones de tipo general que después relacionaremos con artistas y escritores en los cuales se ve reflejada

su repercusión *prerrafaelista*, para pasar a continuación a realizar un análisis más exhaustivo de obras y autores en los que se puede apreciar con mayor precisión la huella del *Prerrafaelismo*.

La primera manifestación en castellano relacionada con este acontecimiento se suele obtener de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) tal y como afirma H. Hinterhäuser: “La primera huella prerrafaelista en España la encontramos en un *Discurso sobre la poesía* leído por el poeta Gaspar Núñez de Arce en el Ateneo de Madrid en el año 1888 –publicado en *Gritos de combate*, en 1891–. El orador considera la lírica inglesa como la más significativa de aquel siglo, dedicando especiales elogios a Tennyson, Swinburne y Rossetti. A éste lo considera como principal representante de la ‘escuela prerrafaelista o estética’, centrando su interés en el poema *La doncella bienaventurada*.” (Hinterhäuser, 1980: 103). Nosotros nos permitiremos adelantar esa fecha en la medida en que la lectura de Rosalía de Castro, en particular de *La hija del mar* (1859), evidencia el conocimiento de la tónica *prerrafaelista*, codificada en lienzos y textos de finales de los años cuarenta y de la década de los cincuenta (v. 1. 3. a y 1. 3. b; volveremos sobre ello en 3. 2. b. y 3. 2. b.1).

De este modo podemos entender, de acuerdo con G. Allegra el hecho de que, en términos generales, la influencia del *Prerrafaelismo* en España pudiera entrar combinada entre otros tantos elementos de corte romántico, aunque adelantándose a la cronología que el crítico nos propone, coincidente con la de H. Hinterhäuser:

“Como en otros países europeos, el gusto prerrafaelista se inserta en España en el cuadro de un vasto y multiforme estado de ánimo de la cultura de finales del siglo XIX que se manifestó hacia los años ochenta. Se inserta, queremos decir, en aquel movimiento ideal y estético que se conoció con varios nombres, no siempre precisos, raramente unidisciplinares (piénsese en la vaguedad multiforme de términos como ‘espiritualismo’, ‘idealismo’, ‘revivalismo’) y sin embargo bastante indicativos de la ‘disidencia poética’ respecto a la mentalidad predominante de la época.” (Allegra, 1986: 334-335)

Acudimos también a L. Litvak por el juicio de matiz que ofrece sobre la entrada de dicha influencia cuando, en una recopilación de artículos de varios autores sobre el Modernismo, expone lo siguiente en su aportación:

“Al revisar la crítica he encontrado que ciertos aspectos del Modernismo –alguno de sus temas, algunas de las influencias que lo orientaron, algunas de sus manifestaciones– han sido en cierta forma olvidados. Así, tenemos varios estudios sobre el refinamiento del modernismo y pocos que hablen de su atracción hacia los primitivos; se habla bastante de la influencia parnasiana o simbolista en el movimiento, y poco de la que ejercieron Ruskin o los prerrafaelistas. Se subraya el esteticismo modernista y se olvida señalar que esta actitud era una reacción al asfixiante materialismo de la clase media...” (Litvak, 1975: 11).

Dentro de esa misma recopilación de artículos figura el escrito por E. L. Chavarri con algunas ideas fundamentales y aprovechables en el punto de partida que ahora tomamos, acerca de la ligazón del origen del Modernismo con el *Prerrafaelismo*, así como de las fases y de las formas que propicia el desarrollo modernista (Chavarri, 1975: 23-24). Con estos datos recordatorios, una vez más ponemos de manifiesto que no podríamos hablar de los orígenes del Modernismo sin recurrir al *Prerrafaelismo*; lo cual, además, es doblemente importante para el caso de la literatura castellana donde cabe pensar que –aparte de las pri-



meras menciones documentadas sobre el *Prerrafaelismo*— el acceso a presupuestos *prerrafaelistas* puede haberse estado dando desde los presupuestos genéricamente modernistas.

G. Allegra, por su parte, resalta:

“...el ascendiente que Dante Gabriel tuvo sobre el movimiento literario que, en el mundo hispánico, tomó el nombre de ‘modernismo’, y cuya extensión, a través de diversos vericuetos, implicó a no pocos escritores, difícilmente adscribibles a esa corriente. Valgan los ejemplos de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, tradicionalmente asociados a la llamada Generación del Noventa y Ocho. [...] Estos, acogen ese sentido íntimo de la conciencia prerrafaelista que se reconoce en la protesta contra la edad industrial y la metrópoli, enemiga de la ‘naturaleza’ y de la ‘belleza’.” (Allegra, 1986: 331)

Esta afirmación se puede hacer patente con palabras de los propios interesados. Si nos fijamos en Miguel de Unamuno observaremos la abundancia de ejemplos en los cuales manifiesta la predilección por el campo respecto a la ciudad; criterio que entra en concordancia con los motivos *prerrafaelistas* de antiurbanismo. En uno de sus ensayos donde refleja esta preferencia, titulado *Ciudad y Campo* (1902) describe la impresión que le causó Madrid, cuando llega por primera vez, en 1880: “Madrid pulula en vagabundos y atrae al esteril vagabundaje callejero. La mejor defensa es huir, huir al desierto a encontrarme conmigo mismo en él. Madrid es el vasto campamento de un pueblo de instintos nómada.” Unamuno, (2007: t. VIII, 450). Se observa en el texto citado la aversión de éste por la gran ciudad; del mismo modo en su obra ya citada, *Soliloquios y Conversaciones* nos dirá qué representaban para él las grandes ciudades:

“Cuando me encuentro en una ciudad moderna, de esas que llaman progresivas por su policía e higiene [...] con presuntuosos edificios, con tranvías eléctricos, con lujosos coches en que se pasean damas bien emperifolladas, con parques bien recortados, [...] con todo el aparato, en fin, de una de tales ciudades, [...] me envuelve, ciñe y aprieta al punto un sentimiento de profundísima soledad. [...] Pero afortunadamente y gracias a Dios no vivo en ninguna de esas ciudades, todas iguales y casi todas imitadoras de París [...] sino que vivo en una vieja ciudad, cuya vejez es juventud perpetua, entre doradas piedras que rezuman recuerdos. Y aún así, en cuanto puedo me escapo y me voy al campo a conversar con algún viejo pastor que a solas largas horas bajo el desnudo cielo haya meditado en la meditación eterna.” (Unamuno, 2008: t. IX, 240)

Uno de los críticos que han estudiado la faceta del antiurbanismo de Miguel de Unamuno es J. M. Fernández Urbina, el cual dice lo siguiente respecto a Don Miguel:

“Desde 1897, se percibe el Unamuno obsesionado con evadirse de la urbe y regocijarse con la Naturaleza, motivo este que fue el punto de partida de cientos de artículos trabados por la misma secuencia, un ejemplo de los cuales fue “El silencio de la cima” (1911, I: 615-622): el autor huye del agobio de la ciudad –aunque ésta fuese la plácida Salamanca– a zahondarse en el sosiego del campo –y mejor aún de las cumbres de Gredos–, desde allí, *donde aún no llegan ni el tren ni el automóvil*, contempla despreciativo a la rebañega humanidad de las ciudades en las que *cabe hablar de negocios, de política candente, de sociología, de modas; pero ¿de las cosas eternas?*; y, a continuación, se solaza en la percepción de la divinidad a través del agreste paisaje.” (Fernández Urbina, 1990: 92)



Otra de las obras en las que Miguel de Unamuno pone nuevamente de manifiesto esa preferencia del campo a la ciudad, es la novela titulada *Paz en la guerra* (1897); citamos de nuevo el estudio de J. M. Fernández Urbina pues nos llama la atención el hecho de catalogar a Miguel de Unamuno como precursor de la ecología:

“... el Unamuno, cuya pasión por la Naturaleza no derivaba exclusivamente hacia un lirismo telúrico de ínfulas panteístas y misticocristianas, pues, a veces, también la orientaba a una dirección menos trascendente y más biogeológica, cuestión esta que me anima a recomendar un estudio específico del que resultaría, sin duda, la consagración de Unamuno como uno de los precursores de la ecología en España, el cual en una ocasión afirmó: ‘*Día llegará en que sean principios religiosos los hoy principios científicos de la conservación de la energía, de la unidad de las fuerzas físicas, de la evolución de las fuerzas orgánicas.*’” (Fernández Urbina, 1990: 91)

Esta defensa de la naturaleza estaba muy presente en John Ruskin, a quien Miguel de Unamuno seguía y leía antes de que fuese traducido al español. Pero también se dan en este escritor otras facetas, relacionadas con el *Prerrafaelismo* dantiano, como es el amor sublimado. Tomemos el ejemplo de una de sus novelas cortas, pertenecientes al libro de *San Manuel Bueno, mártir*, titulada *Una historia de amor* (1911) que revela la relación amorosa entre una pareja de novios, bastante hastiados por la rutina de ese amor. Deciden un día hacer algo extraordinario y se escapan del pueblo; la fuga sólo dura veinticuatro horas, lo cual demuestra que tampoco era ese el recurso para acrecentar el sentimiento. Ambos deciden romper esa relación y dedicar sus vidas a otro menester más alto. Ricardo entra en un convento y Liduvina hará lo mismo. El autor señala lo siguiente respecto a los sentimientos amorosos entre ambos: “Entre ellos subsistiría siempre, aun cuando no se viesen, aun cuando no volviesen a cruzarse ni la mirada, ni la palabra, ni el escrito, aun cuando no volvieran a saber el uno del otro, un matrimonio espiritual. Ella sería la Beatriz de su apostolado.” (Unamuno, 1995, t. II: 435). Al final del relato, él va a predicar al convento donde ella vive y, a través de su ardiente predicación, comprende la grandeza de ese amor. En el estudio de Pedro Salinas sobre la literatura del siglo XX, éste anota sobre los protagonistas de la novela: “...desde que estaban separados para siempre, es cuando se sentían más juntos en el destino de amor exaltado en sus soledades, fray Ricardo y sor Liduvina.” (Salinas, 1979: 84).

Tomamos otro ejemplo significativo de la novela citada anteriormente, *San Manuel Bueno, mártir*, ya que, en palabras pronunciadas por R. Gullón se afirma: “Creo que Unamuno era el más representativo de los modernistas y así lo he escrito.[...] Unamuno, al final de su vida, escribe una gran novela, quizá la mejor: *San Manuel Bueno, mártir*; pues bien esa novela es la traducción y reducción al castellano de *Il Santo*, de Antonio Fogazzaro, novela modernista si es que hay alguna.” (Gullón, 1987: 140).

Pero volviendo al influjo que tienen, en nuestros escritores, otras facetas del *Prerrafaelismo*, nos adentramos en la influencia que ejerce también en los hermanos Manuel (1874-1947) y Antonio Machado (1875-1939). Estos debieron adquirir muy temprano las nociones sobre el *Prerrafaelismo*, pues, según señala F. López Estrada: “Para el caso de Manuel y Antonio Machado hay que contar con que es muy probable que hubiesen conocido los propósitos artísticos del *Prerrafaelismo* desde su adolescencia, en las enseñanzas recibidas de Manuel Bartolomé Cossío en la Institución Libre de Enseñanza.” (López Estrada, 1977: 76).

Cuando estudiemos posteriormente las obras seleccionadas de ambos, podremos observar cómo en

Manuel prevalece la faceta estética u ornamental, mientras que en Antonio se detecta la faceta espiritual relacionada con el dantismo. F. López Estrada en su obra *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, comenta cómo estos vivieron en el París de fin de siglo, en el año 1899, por lo que pudieron presenciar el optimismo cultural con el que esa ciudad se preparaba para recibir el nuevo siglo con la Exposición Universal, acontecimiento que reuniría lo más importante del arte en Europa. Anota asimismo este crítico que “La visita de los dos Machado a París les había servido para informarse de lo que estaba en el aire cultural de la época.” (López Estrada, 1977: 80). Menciona también F. López Estrada lo siguiente: “M. Horányi en su libro *Las dos soledades de Antonio Machado*, estima que ‘la última fase importante de la maduración espiritual del joven poeta fue su primer viaje a Francia en 1899...’ y lo mismo o acaso con más motivo, puede decirse de Manuel.” (López Estrada, 1977: 80).

Esta misma situación podemos aplicarla a Pío Baroja (1872-1956), pues también vivió una experiencia semejante. Así lo anota el crítico: “Baroja estuvo en París coincidiendo con los Machado, y el escritor vasco también sintió la atracción prerrafaelista en sus formas de origen: ‘Dos o tres veces a la semana iba al museo del Louvre, y veía siempre que iba la sala de los primitivos italianos, y me entusiasmaba con Botticelli, Fra Filippo Lippi, Paolo Cuello y los demás prerrafaelistas’. No se le ocultaba a Baroja que aquel goce artístico, mezclado con otros excitantes intelectuales del momento, era un signo de renovación y, por tanto, de modernidad. La experiencia era común a estos españoles que buscaban ponerse a la hora de Europa”. (López Estrada, 1977: 84). En ese momento, los escritores aprovecharon la difusión del *Prerrafaelismo* entre otras propuestas de corte modernista para proyectarlo en la literatura. Así podremos constatarlo en los comentarios a las obras que realizaremos a través de esta investigación.

De otro estudio de R. Gullón extraemos igualmente las apreciaciones que éste hizo sobre los deseos de renovación artística y literaria de la época que venimos estudiando: “La protesta contra el positivismo y el cientifismo, contra los dogmas y convenciones sociales y contra la exigencia de dar a todo una explicación racional, caracteriza a los modernistas de lengua española. Rubén Darío se siente sacerdote de una religión eterna: la Belleza (así, con mayúscula), y Juan Ramón Jiménez se retira del mundo para confinarse en el espacio mágico de la creación poética.” (Gullón, 1984: 17). Asimismo, el crítico hace una comparación de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) con Dante Gabriel Rossetti respecto al simbolismo que representa la mujer con el alma del poeta, algo que vimos con detenimiento al hablar de D. G. Rossetti. Así señala R. Gullón:

“Entre el Juan Ramón Jiménez de los primeros años del siglo XX y Rossetti se dan dos coincidencias, probablemente atribuibles a la difusión que las ideas y las actitudes de los prerrafaelistas alcanzan en Francia. Coinciden, desde luego, en el culto por la belleza, en el entendimiento de la poesía como en un sueño compensatorio y en una curiosa mezcla de erotismo y misticismo que les permite utilizar la imagen de la mujer como símbolo de alma, de la poesía etc.; de Rossetti pudiera proceder el gusto de Jiménez por las mujeres ‘etéreas’ y delicadas. Ambos se sintieron atraídos por las sorprendentes iluminaciones de Blake, a quien Juan Ramón tradujo.” (Gullón, 1984: 19)

De igual modo, P. Salinas constata esos deseos de renovación que se dan en las dos corrientes del momento, tanto en la Generación del Noventa y Ocho, como en el Modernismo: “El primer parecido que advertimos entre los dos movimientos es de orden genético. Ambos nacen de una misma actitud: insa-

tisfacción con el estado de la literatura en aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, y deseo, más o menos definido, de un cambio que no se sabía muy bien en qué había de consistir.” (Salinas, 1979: 13).

Una muestra más de los deseos de renovación del arte en nuestro país es un artículo de principios de siglo, 1902, publicado en la revista *Pèl i Ploma*, y escrito por Rafael Doménech (1874-1929/30), profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y traductor y autor de los apéndices de una *Historia general de las artes plásticas* (1906); firma de la que, merced a una nota que acompaña el artículo, sabemos que también fue colaborador de *La Lectura*, entre 1901-1916 y con artículos siempre relacionados con el arte, por ejemplo sobre Santiago Rusiñol o acerca del cartelismo modernista en diversos países europeos, en América y en Japón. En la aportación que aquí nos interesa, se pone de manifiesto por qué ya no convenían las ‘viejas formas’:

“El arte tradicional no nos satisface, no podemos expresar en él cuanto hay en el fondo de nuestra conciencia moderna, y buscamos un nuevo arte para nuestra vida [...] El arte, que es hijo de la conciencia humana, cambia cuando ésta cambia también, y sus alteraciones son tan profundas, como profundas son las alteraciones que sufre esta [...]

En la antigüedad pagana, el arte solía ser la expresión de la forma porque a su alma juvenil le impresionaban las cosas y los hechos exteriores, y su fantasía se poblaba de imágenes. Hoy esto no satisface a nuestro espíritu. El alma moderna va más allá; las cosas se le aparecen, ‘no como imágenes corporales sino como ideas ó sentimientos’, y se hunde en el interior de nuestro ser para formar allí un mundo, ó penetra en lo interior de la naturaleza para encontrar en ella el escenario digno y propio a sus ideas, a sus caracteres internos.

Esto ha dado como consecuencia en el Arte un predominio grandísimo del espíritu sobre la forma –compárese el arte pagano con el arte actual.– El artista abandona los cuerpos para proteger sus almas, y busca la materia prima para sus obras, en los estados especiales de nuestra alma y no en la belleza de los cuerpos [...] Emprendido este camino, deifica la idea, no como oposición al sentimiento sino como aspecto complementario del alma moderna, y llega al simbolismo [...]

Como podéis ver, los artistas de nuestro tiempo, se han encontrado con que las formas tradicionales no les servían...” (Doménech, 1902: 373)

El artículo, centrado en el arte, puede aplicarse por extensión a la literatura o a otras artes plásticas. En este estudio se aplica al tema que nos ocupa y apreciando el interés que refleja por expresar los sentimientos que el artista lleva en su interior, podemos enlazarlo con ese espiritualismo o idealismo, que son una misma cosa, en el que se centran los escritores del momento. Ya lo habíamos señalado en los artistas catalanes anteriormente y no olvidemos que este artículo aparece entre las páginas de *Pèl i Ploma*; habíamos comentado cómo Joan Maragall es el primero en denominarlo con el nombre de espiritualismo. Ahora y pensando en la producción en castellano, lo reiteramos mediante la llamada de L. Romero Tovar: “La literatura española de la última década del siglo XIX vino a coincidir con corrientes intelectuales y artísticas que se estaban manifestando en el Occidente contemporáneo y que suelen ser conocidas bajo la denominación de espiritualismo.” (Romero Tovar, 1998: 9). Insiste L. Romero Tovar en que “...la asimilación de las corrientes artísticas y de pensamiento europeo que, a partir de 1885 aproximadamente, reclamaban el descubrimiento del ‘hombre interior’ encontraron su peculiar réplica española.” (Romero Tovar, 1998:

8). Resalta el crítico la importancia de esa manifestación preferentemente en la literatura, así lo anota: “La crisis de valores del fin de siglo tuvo su resonancia artística en las distintas formas de creación, aunque en España se manifestara en los géneros narrativos de modo fundamental.” (Romero Tovar, 1998: 9). Después de señalar que Benito Pérez Galdós puede ser el prototipo de estos escritores, anota lo siguiente: “el modernismo –entendido al modo hispano– debe mucho de su aliento a la eficacia de ese ‘espiritualismo’ todavía mal conocido y que debería explorarse con mayor cuidado.” (Romero Tovar, 1998: 9). Al referirse L. Romero Tovar a Benito Pérez Galdós, afirma que éste se siente influido por el magisterio de Tolstoy, pudiendo apreciarse especialmente en sus novelas *Ángel Guerra* (1890-91) y *Nazarín* (1895); tema similar, que ya hemos comentado, al hablar de la novela de Antonio Fogazzaro, *Il santo*.

Continuando con los escritores más significativos a quienes se les puede atribuir influencias *prerrafaelistas*, señalamos en primer lugar las notas de antiurbanismo o rechazo de la ciudad que, además de en Miguel de Unamuno, como ya hemos visto anteriormente, aconsejando que la mejor defensa era huir de la ciudad, también están presentes y con cariz de reacción adversa en Antonio y Manuel Machado, así como en Pío Baroja, por no alargar más la lista. Existen numerosos estudios que manifiestan estas reacciones que se dan en escritores del momento, como el deseo de huir de la urbe, que es sinónimo de industria, en busca de idílicos lugares que denotan tranquilidad y sosiego. Nos detenemos en las páginas escritas a ese propósito por L. Litvak donde expone lo siguiente:

“Como reacción a la creciente mecanización y deshumanización de la vida humana y la civilización industrial, hubo en los años 1895-1905, y ya desde décadas antes, un renaciente interés por la vivencia bucólica y pastoril. Esta tendencia antiindustrialista se manifestó muchas veces como nostálgico deseo de huir a refugiarse en los bosques, en alguna Arcadia rural. Hubo también una atracción por la vida rural y primitiva y hacia formas ingenuas de religiosidad campesina. Esta temática se encarnó en el arte y la literatura de la época como arcaísmo o neopopularismo [...] esta tranquila religiosidad se resumía en el tema del Ángelus. El famoso cuadro de Millet que captaba el recogimiento religioso del campo al tañer las campanas del ángelus era bien conocido y ese mismo tema fue recogido por muchos escritores y pintores españoles: Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán, todos evocan el ángelus como símbolo de paz espiritual. (Litvak, 1980: 107).

En el estudio de P. Laín Entralgo sobre la Generación del Noventa y Ocho, encontramos estas afirmaciones:

“La vida de la ciudad hastía a Antonio Machado. Ante ella, la victoria de la fuga. Huir, huir de la ciudad, como ese loco que pinta en *Campos de Castilla*. Un loco huye de la ciudad. ¿Quién es? ¿No es por ventura, un Quijote más triste que el de La Mancha, un Quijote sin Amadises a quienes superar, un loco para el que sólo ‘hay un sueño de lirio en lontananza’

Huye de la ciudad... Pobres maldades,  
misérrimas virtudes y quehaceres  
de chulos aburridos y ruindades  
de ociosos mercaderes.

... ..

Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!

-¡carne triste y espíritu villano!-.”

(Laín Entralgo, 1975: 85)

También se da en Manuel Machado algo semejante; si nos detenemos, por ejemplo, en el poema titulado *Regreso*, perteneciente al libro *Ars moriendi* (1921), podremos observar cómo éste nos habla de la abismal diferencia entre el campo y la ciudad; si bien el consejo es diferente en ambos pues, mientras Antonio nos recomienda huir de ella, Manuel se sitúa en la otra disyuntiva, ya que en su poema dice que la ciudad le llama. A pesar de todo, la demostración no deja lugar a dudas al presentarnos los beneficios del campo en contraposición a la urbe:

“Largas tardes campestres;  
alamedas rosadas;  
aire delgado que el aroma apenas  
sostiene de la acacia;  
huerto, pinar... Llanuras de oro viejo,  
azul de la montaña...  
Esquilas del arambre  
y balido, sin fin, de la majada,  
en el silencio claro...  
¡Adiós, adiós! ¡Que la ciudad me llama!

Maravillosa noche estremecida  
por el rumor del agua  
y el fulgor de los astros  
-imán de la mirada  
perdida en lo insondable  
de la eterna pregunta-. (El grillo canta,  
corre la estrella, el aire  
suspira entre las ramas.)  
sueño tranquilo y sano,  
velado por las plantas  
humildes de la tierra y por el bravo  
eucalipto que asoma a mi ventana...  
Noche de paz y de salud y sueño...  
¡Adiós, adiós! ¡Que la ciudad me llama!

*Allegro* matinal, tímida gloria  
y milagro de nácar,  
a las corolas risa,  
trino a las aves y delicia del alma,

aire en las sienes, despertar, eterna  
juventud -¡oh mañana!  
que abres los ojos y las rosas!-, dulce  
y poderosa gracia...  
Mañana de mi huerto, suave y pura...  
¡Adiós, adiós! ¡Que la ciudad me llama!

¡Me llama la ciudad -que ignora el cielo  
y la tierra y el agua  
y el sol y las estrellas-,  
febril y jadeante, apresurada,  
con su aliento mefítico,  
y su llanto y sus máquinas,  
sonora de metales  
infecta de palabras!”

(Machado, M. y A., 1978: 192-193)

A lo largo del poema, Manuel Machado hace una exposición en la que predomina el *locus amoenus*, pero el verso final de cada estrofa denota que, a pesar de toda esa belleza y tranquilidad, el poeta se siente atraído por lo que puede ofrecerle la ciudad. En la última parte del poema, observamos con más precisión la fuerza negativa que ofrece la urbe: ‘febril’, ‘jadeante’, ‘apresurada’; en la ciudad hay máquinas, y éstas producen ruidos y polución; en la ciudad hay llanto, y como colofón al poema, en el verso final pone el acento con mayor carga negativa aún si cabe, al manifestar que la ciudad está infecta de palabras; que podríamos interpretar como que todo lo falso y malicioso se produce en el ambiente negativo de la ciudad, en contraposición al ambiente limpio e idílico que ofrece la naturaleza, el campo.

La misma impresión negativa puede extraerse de las novelas de Pío Baroja ambientadas en el Madrid de la época, como por ejemplo, *La busca* (1904), *Aurora roja* (1905), *La dama errante* (1908) etc. Nos parece interesante apuntar un comentario de J. C. Mainer respecto al protagonista de la novela de Pío Baroja, *Camino de perfección* (1902), para el cual, el crítico toma un párrafo de la novela en el que Fernando Osorio, el protagonista, sale de la exposición nacional del Palacio de Bellas Artes donde ha logrado colgar su cuadro ‘Horas de silencio’. Así opina J. C. Mainer:

“... la naturaleza crepuscular vence la imagen angustiosa de la ciudad decimonónica que se ha inventado el decrepito siglo que fenece:

El cielo estaba puro, limpio, azul, transparente. A lo lejos, por detrás de una fila de altos chopos del Hipódromo -describe Baroja con paleta típica de modernista- se ocultaba el sol, echando sus últimos resplandores anaranjados sobre las copas verdes de los árboles, sobre los cerros próximos, desnudos, arenosos, a los que daba un color cobrizo y de oro pálido. La sierra se destacaba como una mancha azul violácea, suave en la faja del horizonte cercana al suelo que era de una amarillez de ópalo, y sobre aquella ancha lista opalina, en aquel fondo místico de retablo, se perfilaban claramente como en los cuadros de los viejos y concienzudos maestros, la silueta recortada de una torre, de una chimenea, de un árbol. Hacia la ciudad, el humo de las

fábricas manchaba el cielo azul, infinito, inmaculado.

Naturaleza contra artificio, desde luego. Pero, la imagen paisajística que contrapone Pío Baroja ¿no es a su vez una descripción deliberadamente inficionada de arte nuevo? La gama de colores -recordemos: anaranjado, cobrizo, oro pálido, ópalo, azul, violáceo-, ¿no parece tomada de un lienzo de Regoyos? La evocación del ‘místico retablo’ o del ‘viejo y concienzudo maestro’, no es -dejando a un lado la resonancia estilística- un deliberado homenaje a la admiración prerrafaelista por la pintura medieval, emotiva y minuciosa?” (Mainer, 1987: 32)

El comentario es doblemente interesante ya que, además de reflejar el rechazo de la ciudad, nos ofrece también la comparación con el arte primitivo.

Hemos de señalar la primera novela de Pío Baroja, del año 1898, *La casa de Aizgorri*, ya que en ella se encuentran diversos elementos *prerrafaelistas* como, por ejemplo, el esteticismo medieval, que podemos enlazar con el comentario anterior, además de los tópicos *prerrafaelistas* propiamente dichos, representados en la figura de Águeda, la protagonista de la novela. Comienza la novela presentándonos a la protagonista, Águeda, cosiendo en el zaguán de la casa. Por *La casa de Aizgorri* desfila toda una corte de mendigos a los cuales Águeda socorre. Esta estampa se repite en otras obras de la época; podemos pensar, por ejemplo, en la *Sonata de primavera* (1904) de Ramón De Valle-Inclán, (1866-1936) en la que María Rosario también se ocupa de dar limosna a los mendigos. Ambas protagonistas de las dos novelas son mujeres *prerrafaelitas*, como puede observarse a través de las descripciones que de ellas se hacen. De momento nos centramos en *La Casa de Aizgorri*. En la edición realizada por M. Etxebarría, resaltamos los comentarios que presenta en el prólogo respecto a la figura de la protagonista: “La figura de Águeda aparece en la primera estampa con trazos auténticamente prerrafaelistas. Como es bien sabido, el prerrafaelismo de Dante G. Rossetti alcanzó en España una enorme difusión popular y se plasmó en no poca iconografía y en bastantes páginas literarias.” (Etxebarría, 1991: 26). Señala también M. Etxebarría los elogios que Ramón del Valle-Inclán vierte en la prensa del momento respecto a la novela de Pío Baroja. Al final del prólogo, la encargada de esta edición, muestra lo que pretende resaltar Pío Baroja con esta novela: “... Baroja está expresando las características propias del arte de fin de siglo; es una novela que ofrece poco margen a la narración; estamos más bien ante cuadros escénicos que tratan de ofrecernos una realidad fragmentada y difusa. [...] Baroja comienza por describirnos la estampa con una plasticidad propia de la época -con escenas gemelas de las pinturas neogóticas-;” (Etxebarría, 1991: 29). Efectivamente, en el inicio de la novela, cuando el autor describe a los personajes, utiliza el siguiente discurso para presentarnos a Águeda, la protagonista principal: “Águeda está sentada cerca de la ventana, se inclina hacia la costura y apoya los pies en un taburete pequeño. Esbelta, delgada, algo rígida en sus ademanes, como es, parece evocación de las imágenes religiosas de la antigua Bizancio. Su tez pálida, sus párpados caídos, su sonrisa de ensimismamiento fuerzan a la imaginación a suponer alrededor de su figura una flordelisada aureola. Como la de las vírgenes medievales de los retratos.” (Baroja, 1991: 39). El autor de la novela está reflejando, no sólo los aspectos *prerrafaelistas* decimonónicos que revierten en el fin de siglo, sino también los rasgos *prerrafaelitas* relacionados con el primitivismo.

Estas ideas generales evidencian cómo en nuestro país se produce una renovación total, de la que formó parte, entre otras corrientes, la influencia del *Prerrafaelismo* en aspectos como, por ejemplo, el rechazo a la industrialización en defensa de la naturaleza o los deseos de purificar el arte y renovar la literatura. Tras



asumir un proceso que culmina con la implantación del Modernismo, pasaremos a comentar con mayor detenimiento las obras de los autores que nos permiten centrarnos en el reconocimiento de indicios *prerrafaelistas* en textos de expresión castellana. Para abordar ese conjunto, nos permitimos justificar una propuesta a favor de una ordenación geográfica o de procedencia. No pretendemos por ello una diversificación de los escritores, entendidos todos ellos como exponentes de las letras castellanas. Pero, a su vez, se nos plantea, por ejemplo, la hipótesis de si las firmas ordenadas en la vertiente galaica –que, cierto es, no dudamos en apreciar como escritores de las letras castellanas y no gallegas, de acuerdo con los textos tratados y en particular pensando en Rosalía de Castro–, ven facilitada la práctica estética aquí tratada por ciertos componentes de origen; y, asimismo, si ante la vertiente andaluza se puede contemplar una significativa incidencia del *Prerrafaelismo* en los modernistas andaluces, así como una más tardía incidencia en un escritor de procedencia levantina.

No obstante y ante el impulso de la práctica *prerrafaelista* en las letras peninsulares en castellano, nos valdremos de Rubén Darío (1867-1916) en un primer apartado y al margen de su procedencia. Esto, en la medida en que ya en *Azul* (1888) –en la misma fecha de la conferencia citada con anterioridad de Gaspar Núñez de Arce, pero en el caso del nicaragüense por escrito– y en obras posteriores, Darío hace gala de toda una tópica reconocible como *prerrafaelista*, tanto de la vertiente medieval como de la estrictamente rossettiana, por ejemplo la doble configuración de la figura femenina bajo el doble perfil del bien y del mal. Su caso nos parece semejante al evidenciado de Rosalía de Castro, con el matiz de que en lo que respecta a Rubén, por fecha y procedencia desde Francia, el americano ya podría certificarnos fuentes específicas de tal práctica estética, tal y como probaremos inmediatamente. En este sentido y de acuerdo con ello, nos parece correcto prestar atención a la obra de Rubén Darío para acceder a la evidencia del *Prerrafaelismo* en la literatura castellana.

### **3. 2. a. Rubén Darío: portavoz del Prerrafaelismo en castellano.**

La figura del escritor nicaragüense Rubén Darío la conocemos normalmente como la del introductor del Modernismo en la literatura castellana. A través de nuestro estudio hemos de añadir que también podemos considerarlo como el precursor de las corrientes estético-literarias *prerrafaelistas*, quizás en el conjunto que todas ellas forman en el momento finisecular y pensando en las letras hispanas. Los trabajos realizados por el crítico F. López Estrada nos han servido de gran ayuda para corroborar nuestra opinión. La obra literaria de Rubén Darío, especialmente la relacionada con sus años más jóvenes, nos permite demostrar el interés que tuvo por la estética *prerrafaelista*, así como las investigaciones que él mismo realizó visitando Italia, la cuna del *Prerrafaelismo* primitivo, para establecer después una relación entre éste y el *Prerrafaelismo* decimonónico de los artistas ingleses. Del mismo modo, Rubén Darío estuvo presente en la Exposición Universal de París del año 1889, lo que le permitió visitar las pinturas de los *prerrafaelistas* en el pabellón inglés.

En las obras de Rubén Darío seleccionadas encontramos una gran variedad de tópicos literarios. Como podremos comprobar, estos no están relacionados únicamente con el *Prerrafaelismo* medieval sino que ya entran en juego los factores del *Prerrafaelismo* decimonónico o rossettiano referidos a la representación de la figura femenina bajo los dos aspectos del bien y del mal. Ya hemos advertido de esa probatura tanto como que, desde su libro *Azul*, se aprecian los tópicos *prerrafaelistas* que más adelante encontraremos de



nuevo especialmente en *Los raros* y en *Prosas profanas*, ambos escritos en 1896.

Sobre el influjo de Rubén Darío en España, existe un trabajo muy interesante de C. Lozano, con el título explícito *La influencia de Rubén Darío en España*, y con el cual iniciamos los comentarios que haremos a la obra del escritor. En este trabajo analiza el crítico, de forma exhaustiva la importancia de dicha influencia durante los años 1892 a 1916, basándose en el estudio de documentos gráficos de la época, así como las reacciones que causa en los críticos y escritores del momento. Antes de que Rubén Darío viniera por primera vez a España, ya se conocían sus escritos pues, como afirma C. Lozano: “Durante el periodo de 1888–1892, ocho composiciones de Darío aparecieron en revistas literarias de España, hecho que contribuyó a difundir su nombre.” (Lozano, 1978: 13). Asimismo, Lozano opina: “Generalmente los críticos pasan por alto el hecho de que la fama de Darío iba cobrando resonancia entre 1892 y 1998, año en que Benavente le tributa su gran homenaje. [...] La prueba más positiva del peso de su influencia es el impresionante y fidedigno testimonio de escritores como Azorín, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Ortega y Gasset y Unamuno, así como Mariano de Cavia.” (Lozano, 1978: 8).

El crítico estudia la influencia de Darío en la literatura española a través de los tres momentos que el poeta pasa en España durante los años anteriormente indicados. Habla de las críticas que recibe Rubén Darío, sobre todo de Clarín, personaje influyente del momento, pero, al mismo tiempo, reconoce C. Lozano que también esto contribuyó a acrecentar su popularidad. La primera vez que visita España en 1892, como secretario de la Delegación nicaragüense con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, entra en contacto con los poetas del momento: Salvador Rueda –con el que entablará una profunda amistad; prueba de ello es el poema *Pórtico* que Darío escribe como prólogo para el libro de Rueda titulado *En tropel*, y publicado en ese mismo año–, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, entre otros. Durante esta primera visita de Rubén Darío a España, el panorama literario con el que se encuentra no es muy halagüeño pues impera el conformismo con la tradición académica, especialmente en el campo de la poesía. Sin embargo Darío, según opina C. Lozano en su estudio, “... supo conquistarse la estima y la protección de muchos que eran sensibles a su arte poético. Su influencia en Rueda fue sumamente profunda y es notoria. La importancia de su paso por España estriba en el contacto personal con los escritores e intelectuales, en el intercambio de ideas y en la influencia recíproca.” (Lozano, 1978: 25). El trabajo de C. Lozano nos parece sumamente interesante, pero hemos de centrarnos principalmente en el tema de nuestro estudio.

La segunda estancia de Rubén Darío en España, como enviado especial del Diario *La Nación* de Buenos Aires en el año 1899, es muy breve ya que al año siguiente le envían a París para cubrir la información sobre la Exposición de 1900. En este breve periodo de tiempo, colabora en revistas literarias de renombre: *Vida Literaria*, *Revista Nueva*; es asiduo a las tertulias de café, y entabla contacto –como lo había hecho la vez anterior– con los poetas que más tarde seguirán sus enseñanzas como, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Manuel Machado o Gregorio Martínez Sierra. Desde París, viaja a diversos lugares de Europa –Inglaterra o Italia– donde confirmará las aportaciones *prerrafaelistas*, tanto de los artistas ingleses como de las fuentes originales del primitivismo, que le revelarán las ciudades italianas y que ya había expresado desde sus primeros escritos, como veremos al comentar sus libros anteriormente citados, *Azul*, *Los Raros* y *Prosas profanas*. De sus escritos autobiográficos resaltamos cómo desde el principio Rubén Darío se interesó por la renovación literaria de la época, rodeándose de intelectuales que tenían sus mismas inquietudes. Anotamos un acontecimiento que nos parece importante. Así lo expresa

el escritor: “Fundé una revista literaria en unión de un joven poeta tan leído como exquisito, de origen boliviano, Ricardo Jaimes Freyre. [...] Con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d’annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces, sin olvidar nuestros ancestrales Hitas y Berceos y demás castizos autores.” (Darío, 1950: t. I, 126-127). Notemos cómo siempre están presentes en sus obras, tanto las influencias de escritores o movimientos literarios de la época, como aquellas otras medievales derivadas de escritores españoles a los que considera sus ancestros.

Resulta de suma importancia el estudio realizado por F. López Estrada, titulado *Rubén Darío y la Edad Media*, pues en él podemos encontrar abundantes datos que acreditan el interés del poeta nicaragüense por el *Prerrafaelismo*. Sobre la visita que hace Rubén Darío a París con motivo de la Exposición Universal de 1889 y la opinión de éste acerca de las manifestaciones artísticas del *Prerrafaelismo* que se exponían en el pabellón inglés, F. López Estrada opina lo siguiente: “Estimo que el prerrafaelismo fue para Rubén una experiencia de arte y de doctrina estética, y así participó de sus efectos en el curso de su obra literaria. [...] Darío se dio cuenta pronto de los resultados del prerrafaelismo en el campo de las Bellas Artes; en 1899 desde Madrid escribió un artículo sobre ‘El cartel en España’, y de él esta declaración: ‘En el arte moderno, en literatura, como en todo, un aire de familia, una marca de parentesco se advierte en la producción de distintas naciones bajo climas diferentes. El primitivismo, el prerrafaelismo inglés, ha contagiado al mundo entero’.” (López Estrada, 1971: 70). Continúa el crítico recorriendo la biografía del poeta para señalar los presupuestos ideológicos que conforman ese estilo: “En 1900 Rubén Darío hizo un viaje por Italia que le sirvió para confirmar la unidad espiritual del prerrafaelismo establecida en el ámbito de Europa. [...] Va aprisa de una parte a otra, y su intuición va asegurando lo que esperaba y era sabido, pero que ahora convierte en experiencia propia: la declarada correlación entre los modernos ingleses y los ‘primitivos’ italianos.” (López Estrada, 1971: 95-96). Observamos el interés que tiene el nicaragüense por demostrar la correlación entre el arte de los primitivos italianos y su influencia en los ingleses decimonónicos. Así lo expresa F. López Estrada: “Darío se entrega a la contemplación artística para confirmar estas raíces del prerrafaelismo moderno [...]. Esta preocupación le acompaña por todas partes y la rehabilitación de los primitivos le obsesiona; en Pisa medita en el Camposanto. Hay una ‘pintura poética’ que cree encontrar en los muros, ante el despliegue de los relatos expuestos en los frescos.” (López Estrada 1971: 102). Continúa el crítico afirmando la misma idea: “Darío reconoce este enlace entre literatura y poesía primitivas y el prerrafaelismo como una corriente fructificadora: ‘Si la pintura *primitiva* ha dado vuelo a la inspiración de los prerrafaelistas, la poesía trecentista y cuatrocentista, resuena también en el laúd de Dante Gabriel Rossetti, en la lira de Swinburne.’ ” (López Estrada, 1971: 92).

Nos atrevemos a opinar que la difusión del *Prerrafaelismo* en las letras castellanas se debe, en gran parte, al interés de Rubén Darío por este acontecimiento tan importante para la renovación cultural de la época. El impacto que le causara al escritor contemplar las escenas del *Trionfo della Morte*, del camposanto de Pisa, es el mismo que produjo a los *prerrafaelistas*, ya que a partir de la contemplación de aquellos grabados, éstos se convirtieron en el ideal que ellos deseaban alcanzar, como ya vimos en su momento (v. 1. 2. a. p.18-19). El contraste entre la representación de la vida y la muerte exculpido en la piedra, es uno de los asuntos más característicos de Darío que siempre pone de manifiesto en su obra.

La poesía de Rubén Darío está impregnada de pintura. Son dos conceptos que van parejos y no se pueden

separar en su obra, al igual que en los *prerrafaelistas*, por lo tanto, es una influencia más de éstos en Rubén. Desde *Azul*, su primer libro importante y con el cual se repite que renovó totalmente la literatura, se hace presente ese deseo de transformación o fusión de la belleza plástica con el arte de escribir. Él mismo dice que *Azul* es una producción de arte puro, sin que tenga nada de docente o de propósito moralizador. Comenta asimismo el efecto que causó su libro al ser publicado, pues abandonaba los cánones habituales. Es interesante señalar que su autor cuando escribe esta obra no ha salido todavía de su tierra, con lo cual toda la inspiración se debe a sus lecturas; está influenciado especialmente por los autores franceses. Así lo confirma el poeta: “Fue Catulle Mendés mi verdadero iniciador, un Mendés traducido, pues mi francés todavía era precario. Alguno de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*,” (Darío, 1950: t. I, 196), título este último que, como observaremos posteriormente cuando estudiemos a Emilia Pardo Bazán, también inspiraría a la autora gallega para su novela *La Quimera*, texto con evidentes elementos *prerrafaelistas*. Y, volviendo a Rubén, pondera, a continuación, las ventajas que le supuso basarse en las fuentes francesas: “Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria por explotar.” (Darío, 1950: t. I, 196).

Pero no es ésta sólo su fuente de inspiración pues se basa igualmente en escritores ingleses e italianos, como también en los clásicos: “Así, mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios” (Darío, 1950: t. I, 196). Comenta a continuación porqué puso a su libro el título de *Azul*, haciéndonos ver que no conocía la famosa frase de Víctor Hugo: “No conocía aún la frase huguesa ‘*l’Art c’est L’azur* [...] Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental. [...] Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística.” (Darío, 1950: t. I, 197).

Naturalmente, el libro no tuvo éxito en Chile, donde fue publicado, pero Juan Valera escribe en el diario madrileño *El Imparcial* dos cartas dirigidas a Rubén Darío reconociéndole como un escritor de talento; estas cartas se divulgan en otros países y así se consagra la fama del poeta. Aunque parece ser que Juan Valera no consiguió captar las intenciones de Rubén Darío, pues le reprochaba sus influencias francesas, como el poeta mismo lo confirma: “Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente [...] pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa. Porque si el librito tenía algún personal mérito relativo, de allí debía derivar toda nuestra futura revolución intelectual.” (Darío, 1950: t. I, 198).

Podemos decir que, además de las influencias francesas, desde *Azul* están presentes en la obra de Rubén Darío los elementos *prerrafaelitas* y *prerrafaelistas* –tanto medievales como rossettianos– y que más adelante continuará teniéndolos presentes en sus dos obras siguientes, *Los Raros* y *Prosas profanas*. A través de estas dos últimas obras, Rubén Darío influye en la literatura española del momento. Nos adentramos, primero, en el análisis de *Azul* para confirmar la evidencia de aquellos indicios. El libro, escrito en prosa y en verso, si bien la mayor parte lo ocupa la prosa, aunque naturalmente, prosa poética, consta de trece relatos, que comprenden más de la mitad de la obra, y quince poemas. La mayoría de los relatos pueden definirse como cuentos fantásticos; los títulos así lo muestran: en el titulado *La ninfa*, ambientado en París, observamos la ambivalencia de la protagonista, llamada *Lesbia*; es un híbrido entre el bien y el mal, tal como la define al final del relato el autor: “Me miraba como una gata y se reía como una chiquilla a quien se le hiciesen cosquillas”. (Darío, 1953: t. V, 644). Puede intuirse desde este momento la presencia de la

mujer en su doble vertiente, al estilo rosettiano, que más adelante desarrollará con mayor amplitud. Sin embargo, ahora interesa más la acepción del *Prerrafaelismo* genuino o primitivo, en el que tienen cabida especialmente los elementos fantásticos. Respecto a los siguientes relatos, *El velo de la reina Mab*, *La canción del oro*, *El rubí*, *El pájaro azul*, *El palacio del sol*, todos ellos pueden parecer cuentos fantásticos, en los que tienen cabida las hadas y los gnomos. Pero en cada uno de ellos comprobaremos distintos tipos de críticas, desde el artista incomprendido por la sociedad, como ya habíamos comentado al hablar de Raimon Casellas, hasta el distinto modo de vivir de las clases sociales.

El primero de ellos que vamos a comentar brevemente, *El velo de la reina Mab*, es un canto al ideal y a los sueños del poeta simbolizado en el color azul, rasgo tan distintivo de su poesía; sólo con leer el inicio podemos percatarnos de los elementos fantásticos que lo componen:

“La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados. Por aquel tiempo las hadas habían concedido sus dones a los mortales...” (Darío, 1953: t. V, 652)

Los cuatro personajes son la representación de las artes plásticas: el escultor, el pintor, el músico y finalmente el poeta. Todos se quejan porque no consiguen llevar a buen término su obra. El último, el poeta, es el que vislumbra con mayor claridad donde puede encontrarse la solución para sus males:

“Todos bebemos del agua clara de la fuente de Jonia. Pero el ideal flota en el azul; y para que los espíritus gocen de la luz suprema es preciso que asciendan.” (Darío, 1953: t. V, 655)

El poeta, después de enumerar las cualidades que tiene en su pluma, que no son otras que la manifestación de la manera de escribir de Rubén Darío, termina también su plática con pesimismo:

“Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre.” (Darío, 1953: t. V, 656)

Finalmente el hada les aporta la solución a través del regalo *leifmotiv*, el velo azul:

“Entonces, la reina Mab, del fondo de su carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños, que hacen ver la vida del color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres.” (Darío, 1953: t. V, 656)

El final del relato manifiesta los deseos del poeta, que sólo tienen cabida en su eterno sueño azul:

“Y desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farándolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito.” (Darío, 1953: t. V, 656)

El propio Rubén Darío pone de manifiesto lo que le inspiró a la hora de escribir este relato: “El deslumbramiento shakespiriano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en esta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces –es un hecho reconocido– desconocida en la prosa castellana.” (Darío, 1953: t. I, 199-200).

En *La canción del oro*, que figura a continuación, el protagonista es un mendigo que se adentra en el mundo fastuoso de los ricos y, mientras come un pan moreno que saca de su bolsillo, lanza al viento su cantar. Cantar que inicia en todas sus frases con la expresión ¡*Cantemos al oro!* Y a través de su canto denuncia toda una serie de injusticias que se pueden comprar por medio de él. Al final del relato observamos cómo la canción desaparece sin pena ni gloria, y el mendigo continúa el camino compartiendo su mendrugo de pan con una persona de su ambiente:

“Y el eco se llevó aquel himno, mezcla de gemido, ditirambo y carcajada; y como ya la noche oscura y fría había entrado, el eco resonaba en las tinieblas.

Pasó una vieja y pidió limosna.

Y aquella especie de harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizá un poeta, le dio su último mendrugo de pan petrificado, y se marchó por la terrible sombra, rezongando entre dientes.” (Darío, 1953: t. V, 662)

Ni que decir tiene que el mendigo está personificando a Rubén Darío así como la denuncia de la incompreensión del arte por medio de la sociedad. Podemos pensar en el protagonista de *Luces de Bohemia*, Max Estrella, y en tantos otros personajes que llenan la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, denunciando estos hechos.

A continuación figura el relato titulado *El rubí*, protagonizado también por seres fantásticos, en este caso gnomos, entre los que se encuentra Puck, por lo que deducimos también aquí la influencia shakesperiana de *El sueño de una noche de verano*. Como ocurriera en las anteriores, en esta historia fantástica el poeta hace una comparación entre los elementos auténticos y los extraños, sirviéndose para ello de la falsificación de una piedra preciosa, el rubí –que el gnomo más viejo sabe discernir– para mostrar con ello la defensa de lo genuino. Podemos aplicarlo igualmente a la defensa de la poesía pura.

En el relato siguiente *El palacio del sol*, nos salen al paso nuevamente las hadas. En él se cuenta la historia de Berta, una adolescente que, a medida que pasa el tiempo, se encuentra cada vez más triste. Su madre intenta animarla con nuevas muñecas, nuevos juegos pero la joven ya no se distrae de esa manera. Berta, cada vez más pálida, lánguida y melancólica –adjetivos que encajan perfectamente dentro del campo *prerrafaelista*– baja una mañana al jardín y allí “...Vio un lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco, y estiró la mano para cogerlo.” (Darío, 1953: t. V, 673). Nos fijamos en las expresiones que utiliza Rubén Darío, como por ejemplo, la pureza del lirio, motivo especialmente *prerrafaelista*, pues es una presencia constante a lo largo de su obra. Cuando Berta toca la flor, surge de ella un hada que la invita a subir a su carro aéreo diciéndole:

“Yo soy la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes y las curo con sólo llevarlas en mi carro de oro al palacio del Sol [...] Un minuto en este palacio deja en los cuerpos y en las almas años de fuego, niña.” (Darío, 1953: t. V, 675)

Cuando llega, encuentra a otras adolescentes que como ella, llegaban tristes y pálidas pero que al respirar aquel aire y al caer en brazos de jóvenes esbeltos que las invitaban a danzar, sus cuerpos y sus almas se llenaban de sol y de vida. Se observa como, cada vez que finaliza un párrafo, se repite, a modo de estribillo, la expresión en la que está presente, una vez más, el elemento azul:

“Berta, la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul.” (Darío, 1953: t. V, 673, 674, 675)

El tema de este cuento aparecerá después en *Prosas profanas*, en el célebre poema, titulado *Sonatina*, y en el que también se encuentran abundantes elementos *prerrafaelistas*; desde la presencia fantástica del hada –muy común en los cuentos que estamos analizando– hasta la ensoñación en la que se ven envueltas las mujeres rossettianas.

En el relato siguiente *El pájaro azul*, una vez más Rubén pone de manifiesto la crítica a la incompreensión del poeta, al cual no le dejan expandir su canto. Sitúa la acción en París, a pesar de que todavía no ha tenido la oportunidad de conocerlo. Pero, como ya dijimos al principio de comentar el libro, Rubén se había inspirado en la literatura, tanto francesa como inglesa, italiana o latina. El protagonista es también un poeta que frecuenta las tertulias de los cafés, como otros artistas. Sin duda podemos encontrar en este personaje la figura del propio Rubén. Así lo define el autor:

“El pájaro azul era el pobre Garcín [...] Nosotros lo bautizamos con ese nombre [...] Aquel excelente muchacho tenía el vino triste. Cuando le preguntábamos por qué, cuando todos reíamos como insensatos o como chicuelos, él, arrugaba el ceño y miraba fijamente al cielo raso, y nos respondía sonriendo con cierta amargura:

“- Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro; por consiguiente...” (Darío, 1953: t. V, 678)

Y así continúa repitiendo en varias ocasiones frases parecidas:

“- Sí; dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere su libertad.” (Darío, 1953: t. V, 680)

Al final del relato el poeta termina quitándose la vida, tras haber escrito en la última página de su poema:

“Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul.” (Darío, 1953: t. V, 683)

Queda bien patente en el relato, la alegoría del azul como ideal, sueño, inspiración, tal y como lo siente Rubén Darío. No podemos terminar los comentarios al libro *Azul* sin referirnos al relato titulado *En Chile*, que consta de doce breves apartados, todos ellos relacionados con la pintura, apreciable en los títulos: *En busca de cuadros*, *Acuarela*, *Paisaje*, *Aguafuerte*, *La Virgen de la paloma*, *Un retrato de Watteau*, *Naturaleza muerta*, *El carbón*, *El ideal*. El protagonista, Ricardo, es un pintor al que podemos identificar

con Rubén Darío, apenas iniciemos la lectura del primer relato; en éste se observa igualmente, y a simple vista, el rechazo de la urbe en defensa de la tranquilidad campestre. El tema es afín a los *prerrafaelistas* ingleses tanto como a nuestros escritores de finales del XIX y principios del XX, como venimos subrayando. En este caso no son las ciudades de Europa sino de América, Valparaíso, la ciudad criticada. El poeta describe el bullicio de la urbe en contraposición a la calma que proporciona el ascenso a la montaña; ascenso que puede considerarse como ejercicio de introspección por parte del poeta:

“Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre que, gallardo como una gran roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarros de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas[...]

Había allí aire fresco para sus pulmones [...] y tenía además el inmenso espacio azul, del cual –él lo sabía perfectamente- los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo.”(Darío, 1953: t. V, 694)

En los siguientes apartados va pintando con su pluma toda una serie de personas y paisajes que verdaderamente podemos imaginar como si de auténticos cuadros se tratara y, en el caso de las mujeres, son delineadas con abundantes rasgos *prerrafaelitas* o primitivos. En el apartado V, *La virgen de la paloma*, podemos imaginar que estamos ante una pintura medieval:

“Bajo un cortinaje de madre selvas, entre plantas olorosas y maceteros floridos, estaba una mujer pálida, augusta, madre, con un niño tierno y risueño. Sosteníale en uno de sus brazos, el otro lo tenía en alto, y en la mano una paloma...” (Darío, 1953: t. V, 699)

Las descripciones poseen todo el carácter de la pintura *prerrafaelita*:

“El niño, en su afán de coger la paloma, abría los ojos, estiraba los bracitos, reía gozoso; y su rostro al sol tenía como un nimbo; y la madre, con la tierna beatitud de sus miradas [...] era como una azucena sagrada, como una María llena de gracia, irradiando la luz de un candor inefable.”(Darío, 1953: t. V, 699-700)

En el apartado IX, titulado *Al carbón*, de nuevo muestra a la figura femenina bajo la aureola *prerrafaelita*. Relata la entrada en un templo donde contempla a una mujer que ora, envuelta en un manto negro. Podemos observar el contraste, por medio de los colores blanco y negro, entre la luz y la sombra. Así la describe:

“Era una bella faz de ángel, con la plegaria en los ojos y en los labios. Había en su frente una palidez de flor de lis, y en la negrura de su manto, resaltaban juntas, pequeñas, las manos blancas y adorables. Las luces se iban extinguendo [...] y entonces me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa,



como la que debe haber en la región de los coros prosternados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirio de los bienaventurados.

Y aquel pálido rostro de virgen, envuelta ella en el manto y en la noche, aquel rincón de sombra, habría sido un tema admirable para un estudio al carbón.” (Darío, 1953: t. V, 706-707)

El último apartado, *El ideal*, de nuevo nos presenta una alegoría a la creación poética personificada en la mujer:

“...pasó arrebatadora, triunfante, como una visión que deslumbra. Y yo, el pobre pintor de la naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, vi el vestido luminoso de la hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul.” (Darío, 1953: t. V, 709)

El mismo Rubén en su biografía, en el apartado *Historia de mis libros* (1909), refiriéndose a *Azul*, dice lo siguiente sobre estos bellos relatos: “...constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa. Tales transposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable J. Asunción Silva, y esto, cronológicamente, resuelve la duda expresada por algunos de haber sido la producción del autor del *Nocturno* anterior a nuestra reforma.” (Darío, 1950: t. I, 201). Nos parece muy interesante la aclaración por parte del propio autor, pues, efectivamente, Silva escribe su gran novela *De sobremesa* (1896) que es un claro ejemplo de la presencia del *Prerrafaelismo* en Hispanoamérica, como muy bien ha estudiado H. Hinterhäuser en su ensayo ya citado repetidas veces en este trabajo. (Hinterhäuser, 1980: 99). Con sus propias palabras, Rubén Darío pone de manifiesto que él se anticipa a llevar las impresiones que le proporciona la pintura a la obra literaria. Si bien tampoco puede atribuirse a él esta originalidad ya que se inspira, a su vez, en los poetas franceses, como explica A. Marasso: “Quienes iniciaron a Darío en el secreto de la descripción de las pinturas fueron Gautier y los Goncourt y quizá el poeta Blémont. En los cuadros Darío encontraba el mundo visto por los grandes pintores; así podía mirar con ojos de artista y dar un colorido nuevo a la palabra; además, la pintura le ofrecía resueltos muchos problemas, y estas transposiciones de arte daban no sé qué de extraño y brillante a la obra literaria.” (Marasso, 1934: 330). Apunta igualmente A. Marasso que no sólo se inspira en los artistas franceses sino también en los pintores de todas las épocas:

“Desde *Azul*, se inspiró constantemente en la pintura; la estudió en las colecciones especiales, en los volúmenes dedicados a los pintores de todas las épocas; amó el arte de los primitivos italianos; compartió el gusto artístico de los prerrafaelistas y simbolistas; conoció e imitó en verso las ilustraciones y pinturas mitológicas; en todos sus libros de crónicas se advierte un minucioso conocimiento de la pintura moderna [...] Darío, poeta simbolista y prerrafaelista trajo a sus versos a Botticelli, a Burne-Jones. Todas las escuelas de pintura han dejado un resplandor en su poesía.” (Marasso, 1934: 329-330).

Este interés por llevar las obras pictóricas a la literatura, se inicia en *Azul* pero continuará a través de toda su trayectoria literaria. Así podemos observarlo en sus dos obras siguientes ya mencionadas. Hemos de señalar, asimismo, la importancia que tiene Rubén Darío, debido a su trabajo de corresponsal en



diversos diarios, lo que le permite viajar y observar todo lo que acontece a su alrededor, y por ello se le puede considerar el transmisor de las corrientes artísticas europeas de entonces. Podemos constatarlo en el prólogo a las *Obras Completas*, preparadas por M. Sanmiguel: “Temas actuales, escritores del momento, ciudades y tierras de Europa, movimientos de cierta significación para las letras. Así nos fue dejando en esa larga corresponsalía la mejor crónica europea del cruce de los dos siglos, política y literaria.” (Sanmiguel, 1950: t. II, 7). En opinión de M. Sanmiguel, *Los raros*, es el libro de crítica más importante de Rubén Darío. Cuando lo escribe, Rubén ha estado ya en París y conoce de primera mano a los escritores del momento; así lo anota su estudioso: “... había tratado a la mayoría de los personajes de quienes habla, una de las ilusiones máximas de su vida. Figuras y movimientos de la vieja Europa al expirar el siglo XIX: el Parnaso, el Simbolismo, el Modernismo, el Prerrafaelismo inglés.” (Sanmiguel, 1950: t. II, 9).

El mismo Rubén Darío cuenta de dónde surge el libro, así como el impacto que causara en su momento: “Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común. A algunos los había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y belleza.” (Darío, 1950: t. I, 115).

El libro está compuesto por diecinueve artículos, escritos desde 1893, sobre autores de diferentes países; de entre ellos, los más abundantes son los dedicados a escritores franceses, pues éstos son quienes más han influido en Rubén: Leconte de Lisle, Verlaine, Jean Moréas, Tailhade León Bloy, entre otros; también se encuentran, entre ellos, Poe, Ibsen y Max Nordeau; asimismo, los cubanos Augusto de Armas y José Martí, y, además, destaca entre todos estos personajes un medieval, Fra Domenico Cavalca, hagiógrafo florentino. Este último artículo, el dedicado a Fra Domenico Cavalca, es el que más interesa a nuestro trabajo, por tanto será en el que nos detendremos.

Nos fijamos por ello en los comentarios de Rubén Darío sobre esta figura medieval, pues según él, también en Francia inspiró a más de un poeta de las escuelas nuevas. En *Prosas profanas* le dará igualmente protagonismo en el poema titulado *El reino interior*, como veremos más adelante. Dice Darío que en las obras de Cavalca brilla la luz sencilla y adorable de un Botticelli. Nos fijamos en alguno de los comentarios de Rubén Darío sobre su semblanza del poeta medieval:

“He aquí a Cavalca, dulce y santo poeta que respiraba el aroma paradisiaco del milagro, que vivía en la atmósfera del prodigio, que estaba poseído del amor y de la fe en su Señor y rey Cristo. Antes que él, Fra Guittone d’Arezzo pedía en un célebre soneto a la Virgen que le defendiese del amor terreno y le infundiese el divino; y el inmenso Dante, en medio de sus agitaciones de combatiente, ascendía por las graderías de oro de sus tercetos, al amor divino, conducido por el amor humano.” (Darío, 1950: t. II, 403)

Observamos cómo igualmente están presentes en el comentario otros poetas medievales de gran relieve, pues también Rubén Darío se inspira especialmente en Dante Alighieri, como se comprobará más adelante. Finaliza el escritor la semblanza a Cavalca de este modo:

“Al acabar de leer la obra de Fra Domenico Cavalca siéntese la impresión de una blanca brisa llena de aromas paradisiacos y refrescantes. Hay algo de infantil que deleita y pone en los labios una suave sonrisa.

Todas las literaturas europeas tienen esta clase de escritores -hagiógrafos o poetas- por desgracia hoy demasiado olvidados e ignorados.” (Darío, 1950: t. II, 412)

Vemos una vez más, en este artículo dedicado a Fra Domenico Cavalca, la influencia *prerrafaelita* medieval en la obra de Rubén Darío. El libro interesa además porque en él da a conocer las novedades que se producían en Europa, acercándose a los primitivos italianos como hicieran los *prerrafaelistas* ingleses. Añadimos, con palabras del crítico G. Allegra, lo que supuso este libro: “Lo que podríamos llamar el olimpo modernista encuentra su primera sistematización museográfica en uno de los libros ‘europeos’ de Rubén Darío. Por su papel de balance estilístico e ideológico que desempeñó en los años a caballo entre los dos siglos (XIX y XX), podemos considerar *Los Raros* como uno de los textos claves, como una especie de manifiesto razonado del modernismo en los países de lengua española. [...] *Los Raros* constituye para nosotros el primer índice de la cultura que desarrolló su papel fundamental en la ‘mentalidad’ modernista.” (Allegra, 1986: 167-168).

Señalamos de nuevo que Rubén Darío es consciente de que con sus libros *Azul*, *Los raros* y *Prosas profanas*, renueva la literatura influido por París, ciudad cosmopolita del momento, y por los poetas franceses, a los que tanto admiró desde los primeros años de su juventud.

Como hemos podido apreciar, tanto en los comentarios al libro *Azul* como en el artículo de *Los Raros*, dedicado a Fra Domenico Cavalca, están ambientados en un *prerrafaelismo* medieval o fantástico. Pero también Rubén Darío pasará por una época en la que se interesa por otros acontecimientos propios del momento, y que ya hemos señalado en este estudio. Nos referimos concretamente a las prácticas espiritistas a las cuales Dante Gabriel Rossetti era asiduo; por lo cual, encontramos una vez más otro paralelismo entre ambos escritores. Señala J. O. Jiménez que Darío, durante los años que permaneció en Buenos Aires, desde 1893 a 1898, “...encontró una fuerte inclinación hacia las ciencias ocultas y esotéricas (incluida la práctica del espiritismo), la parasicología y los estudios metasíquicos.” (Jiménez, 1995: 5). Afirmo igualmente este crítico que “...también halla Darío en la literatura argentina de la década anterior, los primeros brotes de una incipiente literatura fantástica que ya empezaban a cultivar algunos escritores de aquellos años, y que el clima cultural y literario de Buenos Aires le fue propicio al escritor para que llegara a ser uno de los primeros modernistas en tener una conciencia de lo fantástico como *género*.” (Jiménez, 1995: 6). Por lo que hemos de subrayar que el origen del modernismo rubeniano proviene, no sólo de las aportaciones recibidas de París, sino también de sus raíces autóctonas.

En ese tiempo escribe diversos relatos fantásticos relacionados con las mencionadas inclinaciones por las ciencias ocultas y esotéricas. Títulos como *Thanatopia*, *Verónica*, *La larva*, por citar algunos, son propios de esa época. Nos detenemos en el titulado *El caso de la señorita Amelia* (1894) ya que en él podemos hallar diversos factores *prerrafaelistas*, además del fenómeno parasicológico de querer detener el paso del tiempo. Críticos como A. Ramoneda también han señalado esa peculiaridad sobre las ciencias ocultas, exponiéndolo así: “En algunos relatos, como en *El caso de la señorita Amelia*, nos sorprende con un ostentoso afán de demostrar que está al corriente de todo lo relacionado con la teosofía y el ocultismo.” (Ramoneda, 1991: 10).

El argumento de este breve relato es el siguiente: un doctor, el protagonista, relata a sus amigos algo que le ocurriera años atrás, cuando era joven. Cuenta cómo conoció en Buenos Aires a la familia del cónsul francés; éste tenía tres hijas que, en palabras del relator:

“Hubieran podido hacer competencia a las tres Gracias” (Darío, 1955: t. IV, 111)

Sigue comentando el protagonista que no tenía predilección por ninguna, y que las tres ocupaban en su corazón el mismo lugar; aunque termina confesando que:

“... los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja sonrisa, su picardía infantil... hacían de ella la preferida”. (Darío, 1955: t. IV, 112)

Amelia es la menor de las tres hermanas, tiene doce años, y por ello la trata como a una niña, mientras que con las otras dos –Luz y Josefina–:

“... repartía miradas incendiarias, suspiros, apretones de manos y hasta serias promesas de matrimonio, en una atroz y culpable bigamia de pasión.” (Darío, 1955: t. IV, 112)

Sin embargo, por la pequeña su sentimiento es especial:

“Sucedía que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: ‘Y mis bombones?’. He aquí la pregunta sacramental. Yo [...] colmaba las manos de la niña de ricos caramelos y de deliciosas grajeas de chocolate, las cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. (Darío, 1955: t. IV, 112)

Y a continuación añade:

“El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar.” (Darío, 1955: t. IV, 112)

El doctor tiene que ausentarse por largo tiempo de Buenos Aires y relata así la despedida de las tres hermanas:

“Fingí alguna emoción al despedirme de Luz, que me miraba con ojos doloridos y sentimentales; di un falso apretón de manos a Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué se yo! de todos los que he dado en mi vida.” (Darío, 1955: t. IV, 112-113)

A continuación relata su estancia en la India, a la que ha acudido en busca de las ciencias ocultas y, cuando regresa a Argentina, después de veintitrés años, acude a visitar a las tres hermanas. Las dos mayores han envejecido, sin embargo Amelia sale a recibirle, como en otro tiempo:

“Se dirigió a mí, y con su misma voz exclamó:

- ¿Y mis bombones?

Yo no hallé qué decir.” (Darío, 1955: t. IV, 116)

Para ella el tiempo no ha pasado y ha permanecido tal y como antes era, habiéndose quedado en la infancia. El relato termina de esta manera:

“Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!” (Darío, 1955: t. IV, 116)

De este breve cuento podemos extraer diversos elementos relacionados con el *Prerrafaelismo* medieval. En primer lugar la comparación de las tres hermanas con las tres Gracias, donde está inserto el elemento pictórico medieval. Seguidamente podemos observar que el hecho de sentir predilección por la que es casi una niña, nos lleva una vez más al tema dantiano del amor por Beatriz. El final del relato muestra que, aparte del hecho fantástico de conseguir que el tiempo se detenga, hay en él, de manera implícita, un deseo de perpetuar esa imagen de la joven que, por no haber perdido la inocencia, sigue inspirando sentimientos de belleza tanto física como metafísica. Pero, al mismo tiempo, se da una vez más en el texto la mezcla de ese dantismo-rossettismo que venimos señalando a través del estudio, pues, si nos fijamos en las expresiones que utiliza el autor para definir a la protagonista, los ojos “dulces a la par que ardientes”, “su alegre y roja sonrisa”, “su picardía infantil”, son expresiones ambivalentes que reflejan a un tiempo, tanto la candidez como el erotismo sexual. Nos recuerda igualmente el relato a la novela de Gabriel D’Annunzio *Le Vergini delle Rocce* (1896) ya que sus protagonistas son tres hermanas a las que el coprotagonista masculino, el dandy, seduce con falsas promesas de amor, consiguiendo que se enamoren de él. Si se hiciese un examen más exhaustivo, podría verse la abundancia de coincidencias así como sus connotaciones decadentistas o *prerrafaelistas* decimonónicas.

En la obra que comentaremos a continuación, *Prosas profanas*, podremos observar de nuevo una influencia del *Prerrafaelismo* rossettiano ya que en ella se muestran abundantes manifestaciones de la simbiosis místico-profana representada siempre en la figura femenina, y que en tantas ocasiones hemos puesto de manifiesto a lo largo de este estudio.

Tal y como ocurriera en la experiencia vivida por Dante Gabriel Rossetti, la vida de Rubén Darío está marcada por algunas mujeres de las que puede extraerse la comparación del ente femenino entre el bien y el mal, o lo que es igual, con la mujer angelical y la mujer satánica. La primera está representada por *Stella*, pseudónimo que utiliza el poeta al referirse a Rafaela Contreras, –y que, según opina A. Óliver Belmás, en su antología sobre el poeta nicaragüense, es el mismo que utilizaba ella pues, “... era escritora y firmaba con el pseudónimo Stella cuentos modernistas a la manera de Rubén–.” (Óliver Belmás, 1989: 13). Con ella se une el poeta en matrimonio por un espacio de tiempo muy breve ya que muere a los tres años de casados. En contraposición está Rosario Murillo, mujer que le hará la vida imposible y a la que puede compararse con la mujer fatal y por la que, a pesar de todo, sentía gran atracción, como puede verse en sus versos. Finalmente mantiene una larga relación con Francisca Sánchez, española que conoce en Madrid y a la que no podrá unirse legalmente ya que la anterior, Rosario, nunca quiso concederle el divorcio. En la poesía erótica de Rubén Darío quedan perfectamente reflejadas estas mujeres que conformaron su vida.

Siguiendo con el análisis de su obra, para analizar con más atención los presupuestos *prerrafaelistas* que en ella se encuentran, nos fijamos en el comentario que hace el poeta al hablar del libro retrospectivamente, sobre el efecto que causara al ser publicado: “*Prosas profanas*, cuya sencillez y poca complicación se pueden apreciar hoy, causaron, al aparecer, primero en periódicos y después en libro, gran escándalo en-

tre los seguidores de la tradición y del dogma académico; y no escasearon los ataques y censuras, y mucho menos los bravas defensas de impertérritos y decididos soldados de nuestra naciente reforma. Muchos de los contrarios se sorprendieron hasta del título del libro, olvidando las prosas latinas de la Iglesia...” (Darío, 1950: t. I, 117).

Puede apreciarse, ya desde el título, la controversia, pues a la palabra *prosas*, cuyo origen viene de la Iglesia, como él mismo lo reconoce, le añade el calificativo de *profanas*; por lo tanto, ya desde el inicio observamos esa mezcla entre lo sagrado y lo laico. Indagando el origen o la intención del libro, cuyo título así lo corrobora, encontramos una vez más la inspiración de Rubén Darío en la Edad Media y en los escritores castellanos que tanto le influyeron. Tomamos nuevamente el apunte del estudio de F. López Estrada, quien nos dice que el título de *Prosas profanas*, “... es una consecuencia –a varios siglos vista– de la corriente medieval de la poesía goliardesca, desarrollada sobre todo en la literatura latina de los siglos XII y XIII, y desde ella repartida a las poesías europeas, y a la española, que conoció estas modalidades de expresión. Juan Ruiz en el libro de *Buen Amor* nos contó la jornada del clérigo enamorado valiéndose de análogas trasposiciones de lo religioso a lo profano: hay una misa, rezos de horas, maitines, laudes, prima, tercia, nona, completas, con alusiones amorosas.” (López Estrada, 1971: 49).

El crítico opina de igual manera sobre la ambivalencia de la obra: “Vemos, pues, que la expresión del impulso poético que lo mueve se expresa premeditadamente en un léxico que es común a la liturgia religiosa y al amor profano, buscando un dominio de espiritualidad ambivalente”. (López Estrada, 1971: 47). Pero pasemos directamente al análisis de los poemas, donde encontraremos con sobrada abundancia la señalada relación entre lo místico y lo profano.

Nos fijamos en primer lugar en el poema *El poeta pregunta por Stella*, y advertimos, una vez más, ahora basándonos en la opinión de A. Marasso, que el motivo de crear este poema se debe a la inspiración que le proporcionan los *prerrafaelistas* ingleses. Así lo manifiesta el crítico: “El estetismo inglés, la obra de Ruskin, el prerrafaelismo, abren una nueva vía de las relaciones literarias y pictóricas [...] Rubén Darío va renovando sus admiraciones y fuentes. Del siglo XVIII, pasa al prerrafaelismo. La pintura y las reminiscencias literarias, le sugieren la poesía *El poeta pregunta por Stella*. (Marasso, 1934: XXII). Observamos cómo, en el poema, queda patente el paralelismo entre Stella y la Beatriz de Dante Alighieri, así como también puede apreciarse el tópico de la Anunciación, pues el poeta interroga al lirio de las Anunciaciones si ha visto a su amada, que ya ha abandonado este mundo:

“Lirio divino, lirio de las Anunciaciones:  
lirio, florido príncipe,  
hermano perfumado de las estrellas castas,  
joya de los abriles.

A ti las blancas dianas de los parques ducales,  
los cuellos de los cisnes,  
las místicas estrofas de cánticos celestes,  
y en el sagrado empíreo la mano de las vírgenes.

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios

la primavera imprime:  
en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras,  
sino el ícor excelso de las flores insignes.

Lirio real y lírico  
que naces con la albura de las hostias sublimes,  
de las candidas perlas  
y del lino sin mácula de las sobrepellices:  
¿has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,  
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan triste?”

Darío, 1953: t.V, 804-805)

El primer comentario que anotamos al poema es el que hizo el propio autor en la parte de su obra titulada *Páginas autobiográficas*:

“Stella, ¿ por qué viene tu imagen a mi memoria, Alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre, hoy que después de recorrer el hirviente Broadway me he puesto a leer las páginas de los versos de Poe, y he visto desfilar la procesión de sus castas enamoradas a través del polvo de plata de un místico sueño? Es porque tú eres hermana de las liliales vírgenes, cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos. Tú, como ellas, eres llama de la hoguera del infinito amor. Frente al balcón, vestido de rosas blancas por donde en el paraíso asoma su faz de generosos y profundos ojos, pasan tus hermanas y te saludan con una sonrisa, en la maravilla de tu virtud, oh mi ángel consolador, oh mi esposa.[...] Así tú para mí, en medio de los martirios de la vida, me refrescas y alientas con el aire de tus alas.” (Darío, 1950: t. IV, 505-506)

Es evidente la comparación de Stella con las figuras femeninas cantadas por los poetas ingleses *prerrafelistas* del siglo XIX, y, al mismo tiempo, tanto en este párrafo como en el siguiente, se aprecia la imagen de la Beatriz de Dante Alighieri, pues, como sucediera con éste, Stella intercede por él y le guía mientras permanezca en este mundo:

“Porque si partiste en tu forma humana al viaje sin retorno, siento la venida de tu ser inmortal; cuando las fuerzas me faltan, o cuando el dolor tiende hacia mí el negro arco. Entonces, alma, Stella, oigo sonar cerca de mí el oro invisible de tu escudo angélico. Tu nombre, luminoso y simbólico surge en el cielo de mis noches, como una incomparable guía; y por tu claridad inefable, llevo el incienso y la mirra a la cuna de la eterna Esperanza.” (Darío, 1950: t. IV, 506)

Del estudio realizado por A. Marasso extraemos el siguiente comentario, pues compara a Rubén Darío con los dos Dantes, el medieval y el del siglo XIX:

“Stella no es Beatriz, pero le conducirá por el mundo sobrenatural de los cielos de Alighieri. [...] Darío vive ahora en la exaltación mística del prerrafaelismo; como el Dante mayor de Italia y el Dante menor de Inglate-

rra, tiene su Beatriz en el paraíso. El poeta contempló desde la Anunciación de Botticelli hasta la de Rossetti; de pronto, al mirar el lirio, el lirio prerrafaelista, la 'lys' insigne que aparece tanto en Hugo y Bauville, al mirar el tallo florido en la mano del ángel de una *Anunciación*, exclama:

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones.

Su espíritu está lleno de reminiscencias prerrafaelistas, la vida misma lo lleva a esa concepción poética. Ese bello ideal de arte le hizo escribir también *El reino interior*." (Marasso, 1934: XXIII-XXIV)

Observemos cómo F. López Estrada hace un comentario semejante en su estudio:

"Darío quiere dar la impresión de una blancura total y concentra su intención en el lirio; el camino hasta la interrogación final, en el que el poeta pregunta al lirio por el alma de su 'Stella', es esta obsesionante descripción de un solo color con el que identifica la impresión última de la memoria de la amada: La Beatriz de Dante y la Damozel de Rossetti están en esta vía, y el lirio es flor muy de la época modernista, [...] al mismo tiempo es símbolo de la pureza a través de la tradición pictórica. Aparece en alguna parte de las Anunciaciones, y Rossetti se cuida de que queden las azucenas bien visibles en *La infancia de María*, uno de sus cuadros más difundidos..." (López Estrada, 1971: 139)

Es interesante mencionar, del mismo libro, el poema sobradamente conocido y titulado *Sonatina*, por sus connotaciones *prerrafaelistas* pues, nuevamente, Rubén nos introduce en el mundo fantástico de las hadas; en este caso, el hada que consuela a la princesa que está triste, pálida, que ha perdido la risa y el color –adjetivos que concuerdan con los presupuestos *prerrafaelistas*– y que piensa en el príncipe de un país lejano que venga a poner en sus labios un beso de amor. Aparece en la protagonista otro elemento típicamente rosettiano como es la ensoñación, ese deseo de evadirse de la realidad para vivir en el mundo de los sueños. El siguiente comentario de F. López Estrada nos hará ver con mayor precisión esas connotaciones *prerrafaelistas* que figuran en el poema:

"La *Sonatina* parece la ilustración poética de una estampa prerrafaelista que representase una doncella ensimismada; así, por ejemplo, *la Revèrie* de Rossetti (Victoria Museum) cuya figura femenina parece representar una 'spirituale conversazione' con el libro olvidado en el regazo y las manos abandonadas, mientras está alejada en pensamientos interiores. Podría pensarse también en esa otra doncella de la *Música en la mañana* del mismo Rossetti, que no parece oír las melodías del músico cantor mientras la doncella la peina, en espera de sabe Dios qué príncipes". (López Estrada, 1971: 131)

Pasamos ahora a señalar otra de las características peculiares de Rubén Darío. Como hemos comentado al principio, el poeta conoció desde muy temprano los desengaños amorosos que quedaron plasmados en su obra. En su primer libro *Abrojos* (1887) aparece un poema que, tanto por el contenido como por la forma, nos recuerda a las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre. No podemos olvidar el interés de Rubén Darío por los poetas medievales españoles, como se ha señalado con anterioridad:

"¿Cómo decía usted, amigo mío?

¿Qué el amor es un río? No es extraño.



Es ciertamente un río  
que, uniéndose al confluente del desvío,  
va a perderse en el mar del desengaño.”

(Darío, 1953: t. V, 557)

La comparación con Jorge Manrique de *la vida con los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir*, / Rubén Darío la emplea como metáfora para el tema del amor llegando al mismo fin, pues, de la misma manera, cuando éste termina, se pierde en el mar del desengaño. El mismo tema lo refleja igualmente Rubén Darío en el cuento titulado *Palomas blancas y garzas morenas*, perteneciente a *Azul*; es una narración autobiográfica, y en ella cuenta su primer desengaño amoroso.

Saltando el *lapsus* de la comparación con el poeta medieval, continuamos con los abundantes paralelismos que se pueden extraer de la vida y la obra de Rubén Darío respecto a las de Dante Gabriel Rossetti. Lo mismo que le sucediera a éste con sus ideas respecto a la mujer, podemos decir que le sucede a Rubén Darío, pues los dos ven en ella al ser que ensalza pero también destruye; ambos tienen una idea ambivalente sobre la figura femenina. Para Rubén Darío, la mujer es al mismo tiempo tanto templo sagrado como fuerza animal que destruye. Al lado de la imagen simbólica de Stella se representa también la de la mujer esfinge, malvada y destructora, representada por Rosario Murillo. En opinión de A. Acereda, “Rosario llenó de amargura y a la vez de intriga y voluptuosidad la vida de Rubén. Su impresionante hermosura y su innata capacidad de tentadora sensual, crearon en Rubén un permanente anhelo sexual hacia Rosario, anhelo que una vez alcanzado, le trajo más desencantos que placeres.” (Acereda, 1997: 43). Desde sus primeros escritos publicados en el año 1895 pero escritos antes, es decir, en sus poemas adolescentes, ya tiene Rubén una idea que permanecerá a lo largo de su existencia, sobre la dualidad bien/mal simbolizada en la mujer. Entre estos poemas de adolescencia, hay uno que nos ha llamado la atención; concretamente el titulado *¡Margarita!*, y subtítulo *Versos tristes*. En el preámbulo afirma Rubén que lo dedica a Pedro González, al que ama como a un hermano, y nos hace ver que dicho poema es un manuscrito de su amigo, algo borrado, que intenta transcribir con claridad para darlo a la imprenta. Es una composición bastante larga –ciento setenta y cuatro versos, repartidos en trece apartados– pero nos fijaremos en los versos que comprueban nuestro interés por la temática relacionada con el rossettismo. Lo primero que pone de evidencia el poeta es la juventud de la protagonista, y a pesar de ello, la pasión que puede despertar:

### I

“Conocí a Margarita cuando apenas  
tenía sus quince años cumplidos,  
y al mirarla sentí que por mis venas  
fuego corría en surcos encendidos.”

(Darío, 1953: t. V, 278)

Pasa, en el apartado tercero, a describirla, si bien, tal descripción no es física:

### III

“¿La quieres conocer? Su frente dora



el alba de su dulce primavera;  
lindo consorcio de odalisca mora  
y de púdica virgen de Ribera.”

(Darío, 1953: t.V, 279)

A medida que el poema va *in crescendo*, nos va mostrando las características de la mujer fatal:

“Teniendo el corazón mi amada hermosa  
como el de una inocente de cinco años,  
piensa con un girar de mariposa,  
y siente gran placer, la caprichosa,  
en dar pena y dolor, fingiendo engaños.

Como la di mi corazón un día,  
¡la más tierna de todas las mujeres!,  
se goza en el placer de los placeres:  
al corazón brindado, ¡vida mía!,  
lo punza, por reír, con alfileres.”

(Darío, t. V, 1953: 280)

Resulta inevitable pensar en el poema de Keats *La belle dame sans merci* prototipo de la mujer fatal, que hace daño y disfruta del mal que provoca en sus víctimas (v.1.3. c. p. 38):

“¡Misterios del amor! Hondos arcanos!  
No os riáis del amor, pobres hermanos;  
yo di mi corazón a esta doncella,  
y se me ha convertido, en manos de ella,  
juguete de cristal en tiernas manos.”

(Darío, 1953: t.V, 280-281)

#### IV

“Por lo demás, la risa que provoca  
el exceso de luchas y de pena,  
deja hiel amarguísima en la boca  
que todo lo destroza y envenena.”

(Darío, 1953: t.V, 281)

Son abundantes los poemas en los que queda reflejada la imagen de la mujer fatal; centrándonos en el libro *Prosas profanas*, ya en el primer poema, *Era un aire suave*, en la protagonista, la marquesa Eulalia, están claramente definidos esos rasgos, tanto en su descripción física como en su modo de actuar. Nos centramos en la estrofa tercera para comprobarlo:

“La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales:  
al vizconde rubio de los desafíos  
y al abate joven de los madrigales.”

(Darío, 1953: t. V, 765)

A medida que el poema avanza, va aumentando el aspecto negativo, a la vez que el atractivo, de la protagonista:

“Tiene azules ojos, es maligna y bella;  
cuando mira, vierte viva luz extraña;  
se asoma a las húmedas pupilas de estrella  
el alma del rubio cristal de Champaña.”

(Darío, 1953: t. V, 766)

La siguiente estrofa, en la que están claramente reflejadas las connotaciones del mal que puede acontecer a quien caiga en sus redes, nos recuerda nuevamente al poema de John Keats ya citado, pues, como se ha recordado, sirvió de inspiración a Dante Gabriel Rossetti:

“¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!  
¡Ay de quien del canto de su amor se fie!  
Con sus ojos lindos y su boca roja,  
la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe.”

(Darío, 1953: t. V, 766)

P. Salinas realizó la comparación de la protagonista del poema con Venus, ya que, tanto por la descripción física como por las “posesiones” o atributos de ésta, se puede considerar que ambas son la misma persona. Así lo manifiesta:

“En la estrofa siete se enumeran sus posesiones:

*Pues son su tesoro las flechas de Eros,  
el cinto de Cipria, la rueda de Onfalia.*

Eulalia atrae, seduce, triunfa, desdeña; tiene su pequeño desliz con un paje, Adonis retrasado. ¿No nos apuntan todos estos atributos a la gran imagen venusina?” (Salinas, 2005: 106)

A continuación anota P. Salinas que la figura de Venus es una constante en la vida de Rubén: “Eterna, como ella, Venus, como su mito, del que no escapará jamás el poeta. Eulalia es la apariencia momentánea de una esencia que no varía. Corporeización de las fuerzas de lo femenino para el amor y el desamor, del imperio absoluto de lo erótico sobre el hombre.” (Salinas, 2005: 107).

A. Acerea, señalará igualmente, bastantes años después, la misma idea de P. Salinas sobre el origen de la simbólica marquesa Eulalia: “Esta Eulalia es la encarnación de Venus, la apariencia de una esencia real,

concreta, invariable: la fuerza del amor, lo femenino, lo eterno, el intemporal imperio de lo erótico sobre el hombre.” (Acereda, 1997: 24). Añade el crítico, aunque sin llegar a calificarla de mujer fatal, las características de la protagonista del poema: “La octava estrofa es ya una advertencia de Darío sobre el poder de lo femenino, el poder de la sensualidad enigmática, cautivadora, peligrosa invitación y amenaza: ‘¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!’ (v.29). La belleza de Eulalia es real pero se presiente ya un temor al engaño, a la traición que ella ejecutará despreocupadamente. Por eso ‘la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe (v.32), apareciendo aquí la risa femenina, motivo recurrente en toda la obra dariana.” (Acereda, 1997: 26).

Con el fin de afianzar lo que venimos observando sobre las connotaciones de mujer fatal en la protagonista del poema, nos hacemos eco de otra investigación, realizada con motivo del centenario de *Los Raros y Prosas profanas*, y publicada por la Universidad de Sevilla en el año 1998. En el artículo de C. Ruíz Barrionuevo titulado *En su loco afanar la mente mía*, encontramos diversas apreciaciones referidas al poema *Era un aire suave* y a su protagonista, que corroboran las ideas señaladas anteriormente respecto a la mujer fatal:

“La presencia de la ‘marquesa Eulalia’ capitaliza con varios rasgos el centro decisivo del poema, y su motivo dominante será el erótico, y los otros elementos coayudarán a la unidad fundamental que erige el poema modernista.[...] Todo contribuye a la presentación de una figura de mujer que dentro del fin de siglo constituye el modelo de *femme fatale* que el decadentismo francés había diseñado [...] recordemos sin ir más lejos las descripciones que Huysmans incluyó en *À rebours* (1884) del cuadro de Salomé de Gustave Moreau, tan citado como motivo emblemático de esa imagen femenina en el Fin de siglo. En efecto, con algún precedente en los textos de *Azul...*, Darío desarrolla estos rasgos de erotismo y belleza diabólica en este primer texto de su poemario y además no sólo lo ciñe a un momento y a una época, sino que lo considera constante fundamental de la vida.” (Ruíz Barrionuevo, 1998: 33)

Casi unido en el tiempo al poema que acabamos de comentar –*Era un aire suave* data de 1893 y *Divagación* de 1894– está el situado a continuación en el libro, es decir, este último. Según anotaciones de A. Acereda, “Inicialmente el título venía seguido por la apostilla ‘A la desconocida’ y estaba dedicado a Gabriele D’Annunzio.” (Acereda, 1997: 27). Nos parece significativa la dedicatoria al poeta italiano coetáneo y con características literarias afines. Veamos cómo califica el mismo Rubén Darío el poema en cuestión, en sus páginas autobiográficas: “*Divagación* es un curso de geografía erótica; la invitación al amor bajo todos los soles, la pasión de todos los colores y de todos los tiempos.” (Darío, 1950: t. I, 207-208).

Por contener la misma temática que venimos observando, hacemos también el comentario. El poema es un recorrido erótico a través del tiempo y del espacio; una invitación al amor. El poeta sitúa a la mujer en diversas partes del mundo, especialmente en los lugares más exóticos, desde las antiguas Grecia y Roma hasta el Oriente; pasa después por París, Alemania, España, para terminar con los países orientales, haciendo de todos ellos un elogio a la manera de amar de la mujer, cada una con las peculiaridades propias de su país; mezclando, como ya hemos visto que es habitual en Rubén, lo positivo y lo negativo respecto al amor. Como demostración de lo citado, hacemos referencia a las tres últimas estrofas del poema en cuestión; después de pasar por todas las razas respecto a lo femenino, le toca el turno a la mujer negra. Observamos la mención al amor y a la muerte, simbolizados en la rosa y la cicuta, elementos que denotan la parte negativa del *Prerrafaelismo*:

“O negra, negra como la que canta  
en su Jerusalén el rey hermoso,  
negra que haga brotar bajo su planta  
la rosa y la cicuta del reposo...”

(Darío, 1953: t. V, 773)

La siguiente estrofa está claramente enlazada con la anterior pues expresa las mismas ideas respecto a lo negativo que, fatalmente, va unido a la vida:

“Amor, en fin que todo diga y cante,  
amor que encante y deje sorprendida  
a la serpiente de ojos de diamante  
que está enroscada al árbol de la vida.

Ámame así, fatal, cosmopolita,  
universal, inmensa, única, sola  
y toda; misteriosa y erudita.”

(Darío, 1953: t. V, 773)

Otro ejemplo de connotaciones similares que denotan elementos relacionados con la mujer fatal, y que, a su vez, refleja adjetivaciones sagradas, o lo que es igual, mezcla místico-profana, como es definir el rostro de la mujer cual blancura eucarística, lo extraemos del mismo libro y del poema titulado *Para una cubana*:

“... misteriosa y cabalística,  
puede dar celos a Diana,  
con su faz de porcelana  
de una blancura eucarística.

Llena de un prestigio asiático,  
roja, en el rostro enigmático,  
su boca, púrpura finge.

Y al sonreirse, vi en ella  
el resplandor de una estrella  
que fuese alma de una esfinge.”

(Darío, 1953: t. V, 783)

Llama la atención que, al mismo tiempo que define el rostro de la mujer como una blancura eucarística, asigne los colores rojo y púrpura al rostro y la boca, connotaciones negativas relacionadas con la mujer malévol o fatal; igualmente la comparación con la esfinge, es también una clara alusión al ente femenino

negativo. Se advierte, una vez más en el poema, esa mezcla de lo divino con lo profano, la relación místico-erótica tan propia de la obra de Rubén Darío y que tantos críticos han señalado.

A. Acereda afirma en su estudio: “Cuando Rubén Darío siente que la mujer es incapaz de servirle como medio de trascender surge la mujer esfinge. Procedente de la mitología egipcia y presente también en la griega, la esfinge significa, originariamente, la estranguladora. [...] La esfinge devoraba a sus víctimas si no lograban descifrar el enigma que ponía ante ellas.” (Acereda, 1997: 47). Y añade finalmente: “Como resultado de ese sentido negativo de la figura femenina, surge toda una iconografía de innumerables representaciones. Desde la mujer serpiente a las ninfas, las satiresas, vampiresas y aun las sirenas. En todas ellas se repite la mezcla de lo sensual y lo demoníaco, lo que atrae y engaña a un tiempo. [...] La mujer esfinge está mucho más presente en la poesía de Darío que la sirena porque, en general, lo femenino acabará siendo para Rubén malévol.” (Acereda, 1997: 48).

En nuestro estudio hemos considerado a la sirena también como ejemplo de mujer fatal, sin embargo, A. Acereda tiene una opinión diversa respecto a su presencia en la poesía de Rubén Darío: “ Varias son las menciones del vocablo ‘sirena’ en la poesía de Rubén. Pero al referirnos aquí a la mujer sirena se hace en sentido positivo, el de la seducción por el más alto amor.” (Acereda, 1997: 45).

Como bien afirma el crítico, la esfinge está mucho más presente en la poesía de Darío y prueba de ello son la abundancia de poemas en los que aparece este tipo de representación femenina. Comentamos finalmente el titulado *Florentina*, no incluido en el libro de *Prosas profanas*, –según opina A. Acereda, por el contenido mismo de sus versos: la poetización del acto sexual de Rubén Darío con una prostituta florentina en París–. El poema consta de ocho estrofas de tres versos, de los cuales destacamos aquéllos en los que están presentes los rasgos que describen a la mujer malévol. Advertimos nuevamente los vocablos que representan el color rojo, relacionados con lo negativo, así como la unión de sabores en los labios femeninos, como son la pimienta y la miel:

“... Sangre, rubí, coral, carmín, claveles,  
hay en sus labios finos y crueles  
pimientas fuertes y aromadas mieles.”  
(Darío, 1953: t. V, 1277)

En la siguiente estrofa hay alusiones bíblicas al engaño del diablo en forma de serpiente, ofreciendo el fruto prohibido, lo que ya habíamos visto en el poema *Divagación*:

“Dulce serpiente, suave y larga poma,  
fruta viva y flexible, seda, aroma,  
entre rosa y blancor, la lengua asoma.”  
(Darío, 1953: t. V, 1277)

Finalmente, la última estrofa refleja, como es habitual en Rubén Darío, las consecuencias que le proporciona la experiencia sexual:

“Y ese cáliz hallé de mieles lleno,

y él el placer y el mal puso en mi seno,  
y en él bebí la sangre y el veneno.”  
(Darío, 1953: t. V, 1277)

Para intentar explicar mejor esta relación místico-erótica, acudimos al estudio de R. Gullón *Direcciones del modernismo* del cual extraemos los siguientes datos que, a su vez, nos valen como advertencia para que no siempre atribuyamos dicha relación a una única fuente:

“La analogía entre erotismo y misticismo se ha convertido en un lugar común, fundado en la semejanza entre la experiencia erótica y la religiosa cuando son llevadas a sus extremos. [...] El erotismo es un ansia de trascendencia en el éxtasis, pero no solamente en el éxtasis del sentimiento, sino en el de los sentidos. Llevar la exaltación del gozo hasta el punto en donde el yo se extingue. [...] El punto de coincidencia entre erotismo y misticismo es justamente la sombría necesidad de perderse en otra cosa. Por la vía mística trata el hombre de integrarse con algo que no es él.” (Gullón, 1990: 85-86)

A. Acereda pone de manifiesto que de toda la obra poética del escritor nicaragüense, la de tema erótico es la que tiene mayor sentido, relacionándola con su biografía. En palabras del crítico: “La poesía erótica de Rubén Darío es el resultado de su amor por la vida y por la mujer, de su visión amorosa del arte, la belleza y el ideal, pero, a la vez, es consecuencia de una vida llena de desencantos sentimentales [...] y, sobre todo, un dolor interior mezclado con un noble amor a lo femenino” (Acereda, 1997: 10). Son abundantes los ejemplos de esta visión místico-erótica del poeta; citamos, también del libro *Prosas profanas*, el poema que, a nuestro juicio, lo expresa con mayor claridad. Nos referimos al titulado *Ite, misa est*:

“Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,  
virgen como la nieve y honda como la mar;  
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,  
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,  
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;  
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa,  
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;  
apoyada en mi brazo como convaleciente  
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta,  
apagaré la llama de la vestal intacta  
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!”

(Darío, 1953: t. V, 793)

Observamos en este soneto dos partes bien diferenciadas; en la primera –representada por los dos cuartetos– hace el poeta la presentación de la mujer adorada, llegando a equipararla con lo sagrado: el espíritu –el alma de la mujer– lo compara con la hostia de la consagración, la representación más sublime para un cristiano del cuerpo de Cristo; Rubén se erige en auténtico sacerdote al hacer tamaña comparación. En la segunda, en los tercetos, apreciamos el giro que se produce, transformando toda esa candidez eucarística en algo diabólico: la mujer sagrada se convertirá en esfinge. Una vez más se hace presente lo negativo simbolizado en la mujer fatal.

Tal vez no sea necesario aclarar que todas estas imágenes de mujeres representan algo más que a la mujer en sí misma. Como ya apuntábamos en su momento, al hablar de Dante Gabriel Rossetti, lo que el poeta pretendía representar con la imagen de la mujer era su estado de ánimo, concretamente su alma, su otro yo. El alma gemela que preconizara Rossetti, llega a Rubén Darío a través de la imagen femenina con idénticas intenciones. Tomamos el apunte de G. Allegra quien dice:

“En esta persecución de la amada sin rostro, hay más que una simple obsesión erótica: está la búsqueda de la esencia de la *res* universal y de la respuesta a su propia angustia. Es como si el propio poeta quisiera encontrar una imagen de su doble perdido y atraparla. La poesía más lograda de Rubén habla de una duplicidad escindida, se refiere a una reminiscencia que, a través de sus simulacros pasajeros, remite siempre al otro [...] El eros se concibe como la culminación de una carrera que por un instante llega a rozar el borde del abismo; el placer le trae a la memoria el hombre atónito pero a la vez le apaga, cegándole la pregunta esencial por lo absoluto.” (Allegra, 1986: 191)

Esta preocupación de Rubén Darío, como le ocurriera a Dante Gabriel Rossetti, está presente en toda su obra, especialmente en el libro *Prosas profanas*, en el que seguimos insistiendo por ser una fuente inagotable de ejemplos para nuestro estudio. Nos sumergimos ahora en el poema *El reino interior* pues en él podemos encontrar la representación más lograda del alma del poeta. De nuevo se plantea la dicotomía bien/mal, además de otras connotaciones *prerrafaelistas*. Una vez más acudimos a las afirmaciones del propio Rubén Darío, pues en sus escritos autobiográficos referidos a sus poemas nos dice que “...en *El reino interior* se siente la influencia de la poesía inglesa, de Dante Gabriel Rossetti, y de algunos de los corifeos del simbolismo francés.” (Darío, 1950, t. I: 212). Aunque también afirma el poeta que la atmósfera, más que rossettiana es rigurosamente *prerrafaelista*; con lo cual está haciendo la diferenciación entre lo típicamente medieval y el rossettismo. Ambas corrientes, tanto la medieval como la rossettiana, desembocarán en el Modernismo.

Pero volviendo al poema, observamos además, con gran detalle, la expresión plástica de la pintura primitiva llevada a la poesía, pues su lectura nos traslada al mundo medieval, tan presente en Rubén Darío y en su obra *Los Raros*. Acudimos nuevamente al estudio de P. Salinas sobre la obra poética de Rubén Darío, donde encontramos opiniones sumamente interesantes al respecto:

“En *El reino interior* Rubén acertó magistralmente con un símbolo de objetivación del dualismo espiritual, tan sobrado de hermosuras y realces plásticos, de evidencias naturales, que la memoria lo conserva como una de esas soberbias procesiones de formas de Benozzo Gozzoli o Pinturicchio. [...] Primitivismo directo y el neoprimitivismo que renovó la escuela de los prerrafaelistas ingleses –Dante Gabriel Rossetti, Burne Jones–,

son los probables modelos remotos, en lo plástico, de una atmósfera y unas figuras que él trasporta a la poesía con habilidad milagrosa.”(Salinas, 2005: 120-121)

Respetando el orden del poema, hemos de comenzar por las características propias del medievo presentes desde el principio hasta el final. La primera a la que nos vamos a referir es la mención que hace Rubén Darío del poeta medieval fra Domenico Cavalca, coincidiendo con el texto ya tratado e incluido en *Los Raros* (v. en este mismo apartado pp. 152-153). A lo largo del poema, el poeta menciona en repetidas ocasiones, al describir el lugar donde se desarrolla *El reino interior*, la tierra de color de rosa que pintara el poeta medieval, como puede observarse desde la primera estrofa:

“Una selva suntuosa  
en el azul celeste su rudo perfil calca.  
Un camino. La tierra es de color de rosa,  
cual la que pinta fra Domenico Cavalca  
en sus Vidas de santos.”

(Darío, 1953: t.V, 831)

A continuación, al inicio de la segunda estrofa, sitúa su alma en ese contexto medievalizado, y a la vez simbólico, de la torre donde el alma se siente prisionera:

“Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura  
de la torre terrible en que hace treinta años sueña.”

(Darío, 1953: t. V, 831)

Alusión a su persona, pues Rubén Darío tiene apenas treinta años cuando escribe el poema. Su cuerpo es la torre donde el alma está encerrada. En la tercera estrofa podemos observar que desde esa torre, el alma contempla cómo se acercan por el camino siete blancas doncellas por la derecha, y siete mancebos por la izquierda; clara alusión bíblica simbólica, tanto por el número, como por la situación de ambos grupos: a la derecha las Virtudes y a la izquierda los Pecados capitales que representan respectivamente las doncellas virginales y los satánicos mancebos:

“ ... Siete blancas doncellas, semejantes  
a siete blancas rosas de gracia y de armonía  
que el alba constelara de perlas y diamantes.[...]   
Van descalzas. Se mira que posan el pie breve  
sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.  
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una  
manera que lo excelso pregonara de su origen.”

(Darío, 1953: t. V, 832)

Encontramos de nuevo la alusión a Domenico Cavalca en la expresión *el rosado suelo*. Además, algo



muy característico dentro de la simbología de Rubén Darío, es el color blanco que, junto a los cuellos inclinados de las doncellas, está aludiendo con ello a la pureza del lirio. Unos versos más adelante continúa la misma simbolización:

“... Como a un son velado de liras y laúdes,  
divinamente blancas y castas pasan esas  
siete bellas princesas. Y esas bellas princesas  
son las siete Virtudes.”

(Darío, 1953: t. V, 832)

En la segunda parte del poema, concretamente en la estrofa cuarta, aparecen los siete Pecados capitales:

“Al lado izquierdo del camino y paralelamente  
siete mancebos [...]

Bellamente infernales,  
llenar el aire de hechiceros beneficios  
esos siete mancebos. Y son los siete Vicios,  
los siete poderosos Pecados capitales.”

(Darío, 1953: t. V, 833)

Se puede observar que, a pesar de la diferenciación entre unos y otros, el poeta no tiene ningún reparo en unirlos. Lógicamente podemos ver una vez más, en el poema, esa mezcla místico-erótica en la que Rubén se vio envuelto a lo largo de su vida.

En la estrofa quinta observamos el comportamiento, tanto de los mancebos como de las doncellas:

“Y los siete mancebos a las siete doncellas  
lanzan vivas miradas de amor. Las tentaciones,  
de sus liras melifluas arrancan vagos sonos.  
Las princesas prosiguen, adorables visiones  
en su blancura de palomas y estrellas.”

(Darío, 1953: t. V, 833)

A continuación, estrofa sexta, vemos la desaparición de los personajes, aunque sin saber qué ha podido ocurrir exactamente. De nuevo se observa la alusión a la *vía de rosa* de las *Vidas de santos* que dibujara el poeta medieval:

“Unos y otros se pierden por la vía de rosa,  
y el alma mía queda pensativa a su paso[...]

Pensativa se aleja de la oscura ventana, [...]

y se adormece en donde hace treinta años sueña.”

(Darío, 1953: t. V, 834)

En la estrofa final, hace alusión de nuevo a la tierra sonrosada, simbolismo hedénico que contempla a través del sueño:

“Y en sueño dice: “Oh dulces delicias de los cielos!  
¡Oh tierra sonrosada que acaricié mis ojos!  
-¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!  
-¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!”

(Darío, 1953: t. V, 834)

Está claro que el poeta no tiene escrúpulos que le impidan cobijarse al mismo tiempo tanto en la pureza de las doncellas como en el amor de los mancebos, simbolizados una vez más con los colores blanco, para lo positivo, y rojo, para lo negativo.

Acudimos nuevamente a la opinión de los críticos que han estudiado la obra de Rubén Darío para confirmar nuestras hipótesis. Como muy bien observa F. López Estrada, “...en *El reino interior* Rubén describe su propia alma, [...] el no saber decidirse, si inclinarse por el vicio o por la virtud, angustia al poeta, siempre vacilante. [...] El poema es una lucha entre el Bien y el Mal en el alma” (López Estrada, 1971: 134). Opina de forma similar G. Allegra: “Con el título *El reino interior*, Rubén nos ha legado un ejemplo revelador de su propia laceración moral [...] Se nos presenta aquí el alma del poeta como objeto de disputa entre siete muchachas y siete turbios jovencuelos. Ellas, a la derecha, representan la virtud, ellos, a la izquierda, los pecados.” (Allegra, 1986: 172). Por nuestra parte pensamos que G. Allegra hace un juicio de valor aseverativo si tenemos en cuenta que el poeta, cuando escribe *El reino interior*, ni siquiera tiene treinta años, por lo que nos parece un poco prematuro el calificativo de laceración moral. Si bien es cierto que su vida terminó de manera poco edificante, debido al abuso del alcohol, pero en esta ocasión nos estamos refiriendo al momento en el que escribiera el poema, cuando todavía era realmente joven.

En el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), escrito bastantes años después que *Prosas profanas*, volvemos a encontrar la simbolización de su alma en el poema *Divina Psiquis*. En esta ocasión compara al alma con una mariposa que se encuentra con sus alas divididas en los dos ambientes que le persiguen a modo de obsesión: el bien y el mal. Retrata de igual modo, como lo hiciera también en el poema anteriormente comentado, el alma prisionera dentro de su cuerpo. El poema consta de dos partes bien diferenciadas respecto a la forma; la primera está compuesta por cinco estrofas regulares –cuartetos de versos alejandrinos– mientras que en la segunda, las estrofas son totalmente irregulares, así como los versos que, excepto uno, todos son de arte menor. En la primera el poeta presenta su alma denominándola “divina psiquis” y haciéndonos ver que ésta es lo único sagrado que alberga su interior.

“¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible  
que desde los abismos has venido a ser todo  
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible  
forma la chispa sacra de la estatua de lodo.

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra  
y prisionera vives en mí de extraño dueño:  
te reducen a esclava mis sentidos de guerra  
y apenas vagas libre por el jardín de ensueño.”

(Darío, 1953: t. V, 911)

Como mariposa, tiene la virtud de posarse en cualquier lugar y así, se posa tanto en el vientre de Juan como en el de Pablo- personajes bíblicos que sirven para conceder al poema la parte religiosa que le corresponde ya que como siempre, hallamos mezclados lo divino y lo profano- :

“[...] Te posas en los senos, te posas en los vientres  
que hicieron a Juan loco e hicieron cuerdo a Pablo.

A Juan virgen, y a Pablo militar y violento;  
a Juan que nunca supo del supremo contacto;  
a Pablo el tempestuoso que halló a Cristo en el viento,  
y a Juan ante quien Hugo se queda estupefacto.”

(Darío, 1953: t. V, 911-912)

En la segunda parte del poema encontramos igualmente la simbiosis mencionada, pues su alma se divide entre la catedral y las ruinas paganas:

“Entre la catedral y las ruinas paganas  
Vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía! [ ...]

Entre la catedral  
y las paganas ruinas  
repartes tus dos alas de cristal,  
tus dos alas divinas.”

(Darío, 1953: t. V, 912)

Se da nuevamente ese paralelismo del alma, representada en la mariposa que no sabe por qué decidirse, si por lo divino o por lo profano, y el resultado es, como lo describe el poema, repartirse entre ambas realidades; la misma situación que viviera el poeta entre las dos dimensiones mencionadas.

Si bien es cierto que bastantes críticos señalan en la obra de Rubén Darío dos momentos bien diferenciados, relacionados con las etapas de su vida, nos parece de interés, no obstante, la observación de P. Salinas, pues afirma que en la poesía de Rubén se dan dos conceptos: lo erótico y lo ultraerótico. Lo erótico predomina, como ya hemos podido comprobar, en la época de *Azul y Prosas profanas*; pero estas dos realidades no se superponen la una a la otra sino que se dan contemporáneamente. Así lo explica el crítico: “Me apresuro a advertir que no concibo estos dos modos de su naturaleza en sucesión, teniendo al segundo mundo de Rubén como posterior al otro, como un estado que viene a ocupar su puesto en

determinado punto crítico de su vida espiritual, desalojando al otro, no. [...] Esa dualidad rubeniana late en él desde el principio de su gran obra. [...] Él mismo reconoce en sí a dos, al *otro*, y se rinde a la fatalidad de ser su campo de lidia. El otro, el ultraerótico, nace con él. Y en la lírica de Rubén conviven ambos casi siempre.” (Salinas, 2005: 119).

Y respecto a este asunto, hemos de hacer la comparación entre Rubén Darío y Dante Gabriel Rossetti pues también éste, durante su existencia, fluctuó entre las dos realidades, cantando al mismo tiempo la belleza del cuerpo y la del alma. Ambos viven una vida semejante y su final llega a ser prácticamente el mismo; Rubén acaba destrozado por el alcohol y Rossetti por las drogas del momento.

Son interminables los ejemplos, en la obra de Rubén Darío, que corroboran esta situación ambivalente y no podemos pasar por alto el poema *Visión*, perteneciente al libro *El canto errante*, escrito en 1907, dos años después de que escribiera *Cantos de vida y esperanza*. En *Visión*, vuelve Rubén Darío a rememorar el medievo; el poema es una recreación de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri y en él asistimos a la personificación de la angelical Stella así como a la de Beatriz. Está compuesto por veintiseis tercetos encadenados, de once sílabas con rima consonante. Es la misma estructura que utiliza Dante, lo cual nos hace pensar que ha querido imitar no sólo el contenido sino también el continente de la obra del poeta medieval. El poema comienza con la descripción del paso del infierno al paraíso, pues también el poeta se encuentra en una selva extraña:

“Tras de la misteriosa selva extraña  
vi que se levantaba al firmamento,  
horadada y labrada, una montaña  
que tenía en la sombra su cimiento.”  
(Darío, 1953: t. V, 988)

Varias estrofas más adelante, describe el medio por el cual sube al firmamento:

“Hierro y piedra primero, y mármol pario  
luego, y arriba mágicos metales.  
Una escala subía hasta el santuario  
  
de la divina sede. Los astrales  
esplendores, las gradas repartidas  
de tres en tres bañaban. Colosales  
águilas con las alas extendidas  
se contemplaban en el centro de una  
atmósfera de luces y de vidas.”  
(Darío, 1953: t. v, 989)

Comprobamos la ascensión del poeta al paraíso, tres estrofas después, identificado con el fin de la montaña, donde surge Estela que le guiará lo mismo que hiciera Beatriz con Dante:

“... y en lo alto, enorme friso  
de la luz recibía un áureo beso,

beso de luz, de aurora y paraíso.  
Y yo grité en la sombra: -¿En qué lugares  
vaga hoy el alma mía?- De improviso

surgió ante mí, ceñida de azahares  
y de rosas blanquísimas, Estela,  
la que suele surgir en mis cantares.”

(Darío, 1953: t. V, 989)

A continuación aparece el símbolo de Filomela, que Rubén utiliza con frecuencia, en este caso atribuido a Estela para comparar su voz con la del ruiseñor. Podemos observar igualmente que Rubén identifica a Dante con la música y a Beatriz con la luz:

“Y díjome con voz de Filomela:  
- No temas: es el reino de la lira  
de Dante; y la paloma que revuela

en la luz es Beatrice. Aquí conspira  
todo al supremo amor y alto deseo.  
Aquí llega el que adora y el que admira.”

(Darío, 1953: t. V, 990)

Señalamos ahora los versos en los que Rubén alaba a Dios por permitir al poeta florentino haber escrito tan insigne obra:

- “¡Oh, bendito el Señor! -clamé-; bendito,  
que permitió al arcángel de Florencia  
dejar tal mundo de misterio escrito

con lengua humana y sobrehumana ciencia,  
y crear este extraño imperio eterno  
y ese trono radiante en su eminencia,

ante el cual abismado me prosterno.  
¡Y feliz quien al Cielo se levanta  
por las gradas de hierro de su Infierno!

(Darío, 1953: t. V, 990-991)

Seguidamente da la voz a Estela, que le aconseja transmitir lo que ha presenciado y al mismo tiempo el reconocimiento del poeta por haber llegado al amor divino a través de Dante:

“Y ella: -Que este prodigio diga y cante  
tu voz.- Y yo: -Por el amor humano  
he llegado al divino. ¡Gloria a Dante!”  
(Darío, 1953: t. V, 991)

Al final del poema obsevamos cómo Estela asciende al lugar donde se encuentra Beatriz:

“Ella, en acto de gracia, con la mano  
me mostró de las águilas los vuelos,  
y ascendió como un lirio soberano  
  
hacia Beatriz, paloma de los cielos.  
Y en el azul dejaba blancas huellas  
que eran a mí delicias y consuelos.  
  
¡Y vi que me miraban las estrellas!”  
(Darío, 1953: t. V, 991)

El poema concluye con un simil a la *Divina Commedia*. Dante termina diciendo que, a pesar de que a la fantasía se le acaban las fuerzas, su voluntad es movida igualmente por el amor que mueve el sol y las demás estrellas. Aunque Rubén no se muestre tan entusiasmado, nos deja intuir que las estrellas siguen con él.

No queremos terminar los comentarios a la obra de Rubén Darío como escritor *prerrafaelista* sin aludir a otro interesante trabajo realizado por el profesor F. López Estrada, sobre un artículo escrito por el poeta nicaragüense en 1902, para el diario *La Nación*, de Buenos Aires. Dicho artículo está dedicado a la pintora inglesa *prerrafaelista* Evelyn De Morgan (1850-1919) y su título es *Una pintora prerrafaelita. La obra de Evelyn De Morgan*. Cuando lo escribe, Rubén Darío está en París, y como ya se ha señalado, en esos años realiza diversos viajes por Inglaterra, Bélgica, Italia y Alemania, que dejarán huella en su obra. El artículo en cuestión es una alabanza a dicha pintora, y F. López Estrada lo ha incluido en sus estudios críticos como un complemento más sobre la obra dedicada a Rubén Darío y la Edad Media, cuya resonancia llegó hasta las artes modernas. Así lo expone el crítico en este trabajo:

“El artículo de Darío sobre la pintora De Morgan ha confirmado lo que había expuesto en mi libro. El pre-rafaelismo aparece como una experiencia artística del poeta que le permite acercar los dominios artísticos de la pintura y de la literatura; Darío se nos muestra como un buen conocedor del movimiento, al que aquí llaman *Brotherhood*, y se alinea junto a los críticos que consideran positivamente los valores artísticos defendidos por el grupo frente a ‘la enemiga de un medio hostil y de una crítica irreductible’; cita a los maestros de la Hermandad Millais, Rossetti (que menciona como poeta) y sobre todo a Burne-Jones; nos ofrece una

apasionada mención de Italia, de la que aún conserva vivas sus propias impresiones del viaje de 1900 y, sobre todo, la inteligencia artística de Botticelli y otros primitivos.” (López Estrada, 1978: 201)

Termina F. López Estrada el artículo exponiendo una vez más su amplia concepción del Modernismo: “En el Modernismo se reúnen y mezclan muy diversas experiencias artísticas que pierden su condición temporal de origen. En este caso, Darío no ha tenido en cuenta la entonces ya posible ‘historia’ del prerrafaelismo, sino que ha integrado su conjunto en una común experiencia estética sobre la cual establece su creación poética. Es un factor más que coexiste con otros muchos dentro de la corriente general del Modernismo.” (López Estrada, 1978: 202).

Así hemos podido observar, merced a la advertencia del Dr. López Estrada, los presupuestos *prerrafaelitas* y *prerrafaelistas* que encierran la obra de Rubén Darío, tanto por lo que respecta a la época medieval propiamente dicha, como por las similitudes con los *prerrafaelistas* ingleses del siglo XIX, centrándonos especialmente en su líder, Dante Gabriel Rossetti. Presupuestos que desembocarían en el Modernismo, como tantas veces hemos señalado, aun entendiéndolo como un conglomerado de componentes estéticos. Rubén Darío, desde ese patrimonio artístico finisecular, consigue renovar nuestra literatura, para lo cual se sirvió tanto del primitivismo como de las corrientes posteriores, por ejemplo, parnasianismo y simbolismo franceses. Bebió de todas las fuentes y todo ello, unido a su maestría y genialidad, le permitieron la renovación literaria de la que tan necesitada estaba nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX. Para cumplir con esta función, inevitablemente tuvo que actuar como portavoz y practicante de las propuestas que preconizaba, entre ellas el *Prerrafaelismo*.

### 3. 2. b. *La vertiente Galaica.*

Si ya al hablar de Cristina Rossetti –elemento femenino de la hermandad *prerrafaelista* inglesa– nos detuvimos en el estudio comparativo que había realizado P. Castro del Río sobre la poetisa inglesa y Rosalía de Castro, en este momento deseamos centrar nuestra atención en la obra de la escritora gallega, pues, si bien es anterior a los escritores que estamos analizando, podemos considerar en el ámbito hispano, que, tanto en su obra narrativa como en la poética, ya están presentes los presupuestos *prerrafaelistas* que venimos exponiendo. Pensamos que la obra de Rosalía de Castro, así como la de otros dos excelentes escritores gallegos, de expresión castellana, de finales del siglo XIX y principios del XX, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), dos pilares importantísimos de las letras españolas, manifiestan conocimiento directo de la plástica y de la propuesta literaria *prerrafaelista*. Dicho conocimiento debiera provenir de lecturas que esas firmas hicieran y que nos atrevemos a pensar como europeas. En el caso de Rosalía de Castro y tal como señalábamos con anterioridad (v. 3. 2.), lecturas o conocimiento de pinturas *prerrafaelistas* que pueden considerarse muy tempranas y que acaso permitan revisar la datación que se suele venir dando a propósito de las primeras noticias en castellano sobre la estética aquí estudiada.

Advirtamos, además, que aunque no escribieran necesariamente en lengua gallega –haciendo la excepción de Rosalía de Castro, escritora en ambas lenguas, aunque nosotros nos referiremos en estas páginas esencialmente a su obra en castellano, con la salvedad de alguna referencia a su poesía gallega; y aún y como advertiremos más adelante, atendiendo al galicismo del castellano de Valle-Inclán– los tres reflejan

el ambiente galaico en buena parte de sus títulos y, de manera especial, sobre todo los dos últimos suelen situarse en varios de sus escritos en ambientes medievales, como podremos comprobar en las obras que comentaremos. Cabe interrogarse si el medio galaico y en ocasiones medieval, propició la práctica por parte de esas tres firmas de la corriente *prerrafaelista*; porque lo que no nos parece oportuno es pensar en lecturas distintas por su parte. No obstante, nos vuelve a asaltar la pregunta de por dónde y más tempranamente, Rosalía de Castro sí parece tener una particular vía de acceso a los modelos *prerrafaelistas*. De cualquier forma, no podemos ir más allá de interrogarnos a nosotros mismos acerca de ello; aunque, también es cierto, que las citas con que la autora de Padrón encabeza los capítulos de *La hija del mar* demuestran su magnífico e inmediato conocimiento de las letras románticas continentales. Pensamos, en cualquier caso y aparte de esta cuestión, que los tres escritores gallegos merecen ser incluidos en esta investigación como muestra, una vez más, de la presencia del *Prerrafaelismo* en nuestra literatura.

Para llevar un orden cronológico, comenzaremos en primer lugar con los comentarios a la obra, fundamentalmente narrativa, de Rosalía de Castro, siguiendo a continuación con Emilia Pardo Bazán y, en último término, con Ramón del Valle-Inclán.

### 3. 2. b. 1. *Rosalía de Castro*.

En la obra de Rosalía de Castro están presentes las dos vertientes del *Prerrafaelismo*, tanto la positiva como la negativa, reflejadas especialmente en los personajes femeninos que la pueblan. Si nos fijamos en las primeras novelas de la escritora, *La hija del mar* (1859) y *Flavio* (1861), escritas a una edad muy temprana, observamos que las descripciones que hace de las figuras femeninas están muy en consonancia con el entramado *prerrafaelista* pictórico y literario. Al describir Rosalía de Castro a la protagonista de *La hija del mar*, muestra pruebas evidentes de esos presupuestos *prerrafaelistas*:

“La languidez de su mirada [...] prestaba a su fisonomía un tinte especial, conjunto de tristeza y alegría, de melancólicos y risueños pensamientos.

Diríase que dos rayos de luz, sombrío el uno y brillante el otro, iluminaban alternativamente su semblante prestándole un aire extraño y sobrenatural.” (Castro, 1983: t. III, 17)

Anotamos otra de las descripciones que realiza la autora al referirse tanto al físico como a las cualidades de Esperanza, la protagonista:

“Todas las miradas se volvieron hacia aquella aparición de rubios cabellos y de ted de nieve, que airosa y ligera parecía entre aquellas gentes de rostros varoniles y atezados lo que un blanco lirio nacido entre la maleza.

-¡Bendita seas tú, niña hermosa, santa de nuestros lugares! ¡Bendito sea el día en que la Virgen Nuestra Señora te arrojó a nuestras playas! Y bendita la mujer que te recogió criándote tan fresca y limpia como los claveles!... Y la abrían paso respetuosamente en tanto los marineros jóvenes dejaban caer sobre su rostro de ángel ardientes y fugitivas miradas, murmurando a su oído al pasar palabras cariñosas.” (Castro, 1983: t. III, 30)



Se observan en estas descripciones referidas a la protagonista de *La hija del mar*, elementos relacionados con los presupuestos *prerrafaelistas*, tanto en los rasgos físicos –rubios cabellos, ted de nieve, blanco lirio– como en aquellos que muestran una admiración por su personalidad, calificándola incluso de santa. Tres páginas más adelante, continúan expresiones semejantes a las anteriores:

“Un rayo de alegría bañaba el rostro de Esperanza, más hermoso que nunca; sus cabellos caían sobre las mejillas, su frente rosada parecía pedir un beso cariñoso al viento que pasaba; era una casta aparición de inocencia.” (Castro, 1983: t. III, 33)

Otra prueba que nos parece evidente de sus conocimientos sobre los pintores primitivos que incidieron en el *Prerrafaelismo*, es la mención que de ellos hace en la novela. Al referirse a la protagonista, lo narra de este modo:

“Ni Rafael ni el beato Angélico, esos dos grandes artistas que tan bien han sabido trasladar al lienzo sus celestiales visiones, delinearon jamás facciones más puras, ni contornos más perfectos. Esa muestra inimitable de los artistas, de la naturaleza, había sobrepujado esta vez a todas las inspiraciones, a todos los sueños imaginables” (Castro, 1983: t. III, 34)

Continúa la autora con descripciones semejantes a las anteriores, refiriéndose siempre a la protagonista de la novela. Insiste nuevamente en describir los rasgos físicos:

“La cabellera, que por una rareza extraña jamás crecía hasta más allá de los hombros, flotaba suelta y en rizados bucles alrededor de su cuello de una blancura alabastrina.

Los ojos y pestañas eran de un color negro fuerte, en tanto que sus cabellos dorados como un rayo de sol desprendían reflejos pálidos, semejantes a la luz de la luna cuando en clara y serena noche de verano cae como un haz plateado sobre las temblantes ondas.

Tenía su voz cierta vibración armoniosa y clara que, hiriendo dulcemente el oído, conmovía el corazón de un modo extraño cual si escuchara el eco de un instrumento armonioso o la última cuerda del laud que estalla gimiendo.” (Castro, 1983: t. III, 35)

A veces esos rasgos están claramente relacionados con la *donna angelicata*, como hemos podido observar, y en otras ocasiones esos mismos elementos dejan adivinar a la mujer rodeada de misterio, tal y como evocan las pinturas de los *prerrafaelistas* ingleses, como puede verse en el siguiente párrafo:

“Cuando su mirada cándida pero resuelta se fijaba en algún objeto, parecía atraerlo hacia sí por un fuerza invencible, y el arco perfecto de sus cejas tomando una rigidez indomable, bajo la que se creería adivinar un poder sobrenatural, prestaba a su semblante una belleza severa e inimitable. La sonrisa que vagaba siempre en sus labios finos y de un rosado pálido, cual suele serlo el de las flores de invierno, dulcificaba aquella dura pero poderosa influencia que, como todo lo que no pertenece a la tierra, parecía rodeada de una aureola refulgente que envolviéndola en sus vapores la alejaba de las demás criaturas.” (Castro, 1983: t. III, 35)

Las descripciones que evocan a los pintores ingleses del siglo XIX, se repiten una y otra vez:

“Tal vez de aquellas nieblas del sur, de aquellas algas verdes y transparentes que flotan en las aguas [...] en fin de todo lo bello que esconda el mar, se formó aquella hermosa criatura, que el acaso trajo a la tierra, cuando era quizás su destino ser diosa de silenciosas grutas y reina de ocultos misterios.” (Castro, 1983: t. III, 35)

Alternan en el texto de forma ininterrumpida, tanto las descripciones de mujer misteriosa como de mujer redentora, los dos prototipos de mujer propios del movimiento *prerrafaelista*, como puede observarse:

“Cuando se la veía pasar y desaparecer en un instante, con los rizos suaves de su cabellera agitados por el viento o bien acariciando su frente blanca y lisa como la de una estatua, y los entreabiertos labios como queriendo aspirar el aroma salobre que el viento llevaba hasta ella, se la creería más bien una visión angélica, un sueño que quisiéramos se prolongara una eternidad de siglos.” (Castro, 1983: t. III, 35)

En el siguiente párrafo se aprecia con mayor claridad las características que la autora brinda a la protagonista en relación con la *donna angelicata* o mujer redentora, cuya misión es salvar al hombre. Así lo vemos cuando la narradora habla de lo que significa esa bendita mujer para el protagonista masculino:

“Ella es para su alma lo que ese lago tranquilo y purísimo de los cuentos mágicos [...] La dulzura que experimenta su alma cuando está a su lado es la de aquellos que, ignorando el mal, gozan tranquilamente las dulzuras que le prodiga el ángel cariñoso que vela por los días de su existencia.” (Castro, 1983: t. III, 36)

El trágico desenlace de la novela, con el suicidio de la protagonista en las aguas del mar, nos lleva a evocar el cuadro del pintor *prerrafaelista* inglés J. E. Millais, *Ofelia*; por lo que podemos hacer la comparación del texto con la obra pictórica, en el momento en que la narradora de la novela cede la voz a Esperanza en un largo monólogo, con el que justifica la decisión de ésta:

“El mar que ruje a mis pies me muestra su blanca espuma, semejando lecho de descoloridas flores azotadas por el vendaval en donde duerme el último sueño la virgen melancólica de pesares..., ¿para qué sufrir, pues, esta fatiga de todas las horas y esta soledad que me rodea y me ahoga? (Castro, 1983: t. III, 162)

Hemos podido comprobar, ya en la primera novela escrita por Rosalía de Castro, varios de los tópicos *prerrafaelistas* reflejados en la representación femenina de la protagonista. Dichos tópicos continúan siendo evidentes del mismo modo en las siguientes novelas. Fijándonos en *Flavio*, la que escribe muy próxima a la anterior, tan sólo dos años después, leemos igualmente que las protagonistas pueden relacionarse con los prototipos femeninos *prerrafaelistas*. En *Flavio*, así pues, encontramos las dos caras de la representación femenina: por un lado, está Mara –nombre que hemos visto también reflejado en las obras de otros autores, por ejemplo en Paul Claudel (v. 2. 2. a. p.97), posterior a Rosalía de Castro, lo que nos hace pensar en un posible modelo literario– relacionado con la mujer negativa; y por el otro, nos encontramos de nuevo con la *donna angelicata*, perfilada en la figura de Rosa, la joven campesina

enamorada de Flavio. También se dan en la novela otros aspectos que tienen que ver con el movimiento *prerrafaelista* como es el rechazo de la ciudad frente al *locus amoenus* del campo. Lo vemos en el párrafo siguiente, donde la narradora lo expresa por medio de los sentimientos del protagonista:

“Al ver a la multitud caminar con paso acelerado, como es costumbre en las grandes poblaciones, y cuyo movimiento y agitación tanto contrastaba en aquellos instantes con su desesperada calma, creía a todas aquellas gentes en un estado de inquietud enfermiza y recelosa, y pensaba que aquellas altas casas, las unas tan cerca de las otras, y aquellas revueltas y estrechas calles, que apenas dejaban paso al aire corrompido que se infiltraba por ellas, debía hacer precisamente a los hijos de aquella capital cobardes, pusilánimes, y su vida corta y trabajosa.” (Castro, 1983: t. III, 298)

A continuación describe con todo detalle el contraste que supone para el protagonista encontrarse de nuevo en contacto con la naturaleza:

“Hallose otra vez en medio del campo; la inmensidad ante sí, con todos sus encantos y toda su grandeza; graciosas montañas que se destacaban en el lejano horizonte, envueltas en transparentes y rosados vapores, y el río brillaba a lo lejos entre los altos álamos, erguidos como gigantes y que inclinaban suavemente sus ramas para mirarse en las aguas.

Jamás había parecido al viajero tan hermosa la naturaleza; embriagose con el aire puro que pasaba azotando su rostro; tuvo intenciones de besar la fresca hierba que hallaba a su paso, humedecer sus manos en la agua de los arroyos y correr como un loco por la pradera. Le pareció entonces que había vuelto de nuevo a la vida, al aire puro, a la hermosa libertad; y el recuerdo de Mara ya no fue entonces tan penoso para él y tan desconsolador.” (Castro, 1983: t. III, 298)

Pero volvamos a las mujeres que aparecen en Flavio. Comenzaremos por analizar la figura de Rosa; ella es el prototipo de joven inocente que veremos más adelante en la obra de Ramón del Valle-Inclán, concretamente en la novela *Flor de santidad*, de la que se hará un examen más detallado posteriormente. Así describe Rosalía de Castro a la que podríamos llamar *donna angelicata*, bajo la figura de Rosa:

“De pronto, una joven apareció entre los árboles y se dirigió hacia la fuente.

Vestía un lindo traje de campesina, cuyo jubón encarnado dejaba ver perfectamente el torneado cuello, del cual pendía una cruz dorada. Sus largos cabellos rubios y partidos en dos trenzas caían sobre su espalda; tenía ojos azules, ovaladas mejillas, levantado seno, manos pequeñas y delicadas, [...]

Su andar era ligero; su fisonomía expresaba un candor de niña inocente, y sus largos y dorados pendientes, resaltando sobre sus sonrosadas mejillas, le prestaban la belleza pura de una hermosa imagen.” (Castro, 1983: t. III, 245)

Siguen las descripciones de la joven Rosa con expresiones semejantes a las anteriores:

“Al distinguir a Flavio, el rubor cubrió su semblante y se estremeció como una gacela sorprendida, [...]

Cuando pasó al lado de Flavio, bajó sus grandes ojos rasgados, y, al mismo tiempo, que componía su gracioso

delantal blanco, le saludó con infantil cortedad y se puso a llenar el cántaro, que sostenía con la más blanca y pequeña mano que pudiera imaginarse.

Flavio quedó sorprendido cuando, al levantar la cabeza, fijó su mirada en el rostro de la joven, inundado por el último rayo de sol, que hacía su cutis más transparente.” (Castro, 1983: t. III, 246)

A continuación, Flavio pretende galantear a la joven, ofreciéndole una flor de las que crecen a orillas de los ríos. Con ese gesto y las palabras que menciona podemos ver una vez más las comparaciones de Rosa con los seres etéreos:

“Estas flores -le dijo el joven- son bellas como tú, y parecen tus hermanas; recibe esta que te ofrezco, y sabe que me agrada aún más que su color azul y su agreste pero grato perfume. Sobre el cabello rubio de un ángel deben de sentar bien las flores inocentes, y tú eres más que un ángel.” (Castro, 1983: t. III, 246)

La joven desea irse pero Flavio la retiene con sus palabras aduladoras. Vemos, a continuación, cómo Rosalía de Castro se centra en aludir al crepúsculo vespertino, tema propio igualmente de las descripciones *prerrafaelistas*:

“-Es muy hermosa la puesta de sol, niña, -repuso Flavio-; déjate estar así, no te muevas; su último rayo, que cae sobre tu tostro, te hace parecer tan bella que no he contemplado jamás una cosa más perfecta... Fascinada la joven, obedeció sin saberlo y permaneció inmóvil; en tanto, Flavio la contemplaba como un artista satisfecho de su obra más bella.” (Castro, 1983: t. III, 247)

Podríamos continuar repitiendo las descripciones que hacen de Rosa una *donna angelicata*. No nos resistimos a apuntar una más, que nos ofrece la narradora de la novela, seguida del párrafo anterior:

“Pasados unos instantes, el sol se ocultó tras la vecina montaña; el rostro de la joven apareció más pálido, aunque no menos hermoso, y una ráfaga de viento, viniendo a agitar su rubia cabellera, la hizo semejante a una aérea visión, próxima a desvanecerse con la postrera luz del día.” (Castro, 1983: t. III, 247)

A continuación entra en escena el debate que siente el protagonista entre las dos mujeres que están presentes en su imaginación; por un lado, la inocente y hermosa visión de la joven, y por otro, aquella mujer a la que ha conocido con anterioridad y la cual le tiene atrapado. Con la presencia de Mara iniciamos la descripción de la mujer fatal dentro de la novela.

“¡Hermosa criatura! -murmuró después; y añadió pensativo-: Mara no es tan hermosa... ¡Oh! no; pero Mara... Mara es una espina que se ha clavado suavemente en mi corazón... es mi propia vida... Todo lo demás son imágenes que pasan y se desvanecen... ¿Por qué es esto?” (Castro, 1983: t. III, 247)

Críticos como C. Poullain se han fijado también en el grado de negatividad que tienen las mujeres que figuran en la obra de Rosalía de Castro. Por lo que respecta a Mara, dice lo siguiente: “Hay varios ejemplos de mujeres vanas, infieles o crueles: Mara hace sufrir a Flavio, porque le gusta torturar a los hombres:

‘Ellos me verán acercar a sus labios la copa y retirarla luego; les haré sufrir el suplicio de Tántalo; esa venganza será el único placer de mi vida.’ ” (Poullain, 1974: 121).

Sin embargo, es necesario señalar que la figura de la mujer fatal dentro de la obra narrativa de Rosalía de Castro, no tiene la virulencia que muestran los personajes femeninos del resto de los escritores masculinos que venimos analizando. Apreciamos que esta figura de mujer, en manos de la escritora, resulta más indulgente y menos perversa, y lo que tiene de maldad casi podemos achacarlo al hombre por infravalorarla. La mujer puesta en boca de Rosalía, es la víctima de la incompreensión y del egoísmo del hombre y, en mayor medida, de la sociedad que sólo ve en ella un objeto de belleza destinado a la atracción del ente masculino. Toda la perversidad de las protagonistas de sus novelas se centra especialmente en su orgullo, vanidad y coquetería. Así, la autora las disculpa o las libera de la maldad propia de las mujeres fatales que aparecen a lo largo de la literatura que comentamos en este estudio. Hemos de decir, por tanto, que ello es una muestra más de la inteligencia de la escritora gallega en sus deseos de denuncia de las injusticias propias de los tiempos en que vivió.

Señalamos algunos ejemplos que ratifican las descripciones de la mujer fatal en la escritora. Siguiendo con el análisis de la novela *Flavio*, nos detenemos en comprobar la personalidad de Mara:

“Sensible y orgullosa como ninguna, prefería engañar a ser engañada, y soportaba mejor el nombre de coqueta que el de desgraciada y aborrecida.

Al sondear sus profundos sentimientos los hombres hallaban siempre, a través de aquella sonrisa que prometía un mundo de placeres, una muralla de nieve, la mujer impasible, la mujer de mármol, tras de la que parecía haber de doblegarse, como el tronco de una flor débil, la primera abrasadora mirada que se atreviese a posarse henchida de deseos sobre sus claros y brillantes ojos.” (Castro, 1983: t. III, 261)

En el párrafo descrito, hemos podido comprobar que la descripción de la protagonista la ha proporcionado la narradora. En la que señalamos a continuación, la autora cede la voz al protagonista masculino. Podemos ver la diferencia entre ambas, fijándonos en que las definiciones de éste tienen mucha más carga negativa respecto a Mara. Así se expresa Flavio:

“-No hay duda: las mujeres tienen algo de la soberbia de Lucifer en su alma; algo de su veneno en el corazón... ¡Mara -le dijo mirándola fijamente-, al oíros me habéis recordado al ángel rebelde, y creo que el cielo ha de castigaros por tanto orgullo!...” (Castro, 1983: t. III, 290)

En otro momento de la novela se aprecian los adjetivos referidos a la protagonista por parte de un amigo, en el que se ven reflejados nuevamente la crueldad y la frialdad de ésta:

“Tenéis un alma de nieve: ¡Oh!, Mara... no existe nada tan cruel como vos.” (Castro, 1983: t. III, 315)

Y, de nuevo, se comprueba el orgullo que domina a la protagonista. Así lo expresa la narradora:

“Aquella noche la pasó llorando y formando mil proyectos para el futuro, porque Mara, dotada de una fuerza de voluntad indomable, era débil cuando se trataba de poner a prueba su fe y en peligro de ser burlados su

vanidad y su orgullo que no tenía límites.” (Castro, 1983: t. III, 319)

Otra de las características que llama nuestra atención en la novela *Flavio*, es el concepto que refleja la autora referido a la superioridad del poeta sobre el resto de los mortales. Esto ya lo vimos al hablar de Dante Gabriel Rossetti. El poeta era un despierto entre los dormidos, un ser diferente. También Rosalía de Castro lo demuestra en varias ocasiones. Anotamos la que aparece en *Flavio*, puesto que es el título que comentamos en este momento. La autora pone en boca de Mara esa defensa del poeta como un ser superior:

“Los poetas son hombres distintos de los demás, no sienten como todos sienten y por eso no los comprenden todos.” (Castro, 1983: t. III, 325)

Podríamos relacionar también esta idea de Rosalía de Castro con el pesimismo que muestra en toda su obra, pues, el hecho de ser un despierto entre los dormidos no proporciona precisamente la felicidad sino todo lo contrario: la sensibilidad del despierto, del poeta, todo lo que genera en su vida es sufrimiento pues ve lo que otros no ven, y siente lo que otros no sienten. Partiendo de esta hipótesis, tomamos un juicio de M. Mayoral quien –precisamente a propósito de su obra como poeta, capítulo de su producción al que nosotros nos acercaremos al final de este apartado– dice lo siguiente sobre la escritora gallega:

“Parte Rosalía da idea de que dor e existencia son dúas realidades inseparables. Aparece nela unha concepción da vida que se desenvolverá na filosofía existencialista do século XIX: a conciencia é fonte de dor. Só o inconsciente, é dicir, o que non ve ou non quere ve-lo absurdo do mundo, pode ser ditoso. Rosalía distingue moi claramente entre eses ‘ditosos’, ós que no fondo despreza, e ‘os tristes’, entre os que ela se conta. O amor, que podería ser un consolo nesta vida de sufrimento, xoga, po lo contrario, un papel moi negativo na cosmovisión de Rosalía.” (Mayoral, 1998: 48)

Se encuentra igualmente en la novela otro apunte que nos hace recordar de nuevo al pintor y poeta inglés, Rossetti, relacionado con el concepto de *animus anima*, pues en esta ocasión, la protagonista evoca esa alma gemela que se busca para encontrar la complementariedad. Explica la narradora las inquietudes de la protagonista, propias de un poeta, al reflejar cómo Mara se extasiaba en la noche contemplando la belleza natural:

“Admiraba aquella naturaleza que parecía reposar tranquila; veía cómo brillaban las estrellas; [...] hablaba con las blancas y plateadas nubes, [...] escribía versos que, si no eran limados ni correctos, encerraba en cambio toda la armonía, la pasión de un corazón virgen y ardiente y la melancolía de un alma que vaga errante y solitaria buscando en vano otra alma errante y poeta como ella, un espíritu cariñoso que, sonriéndole, le abra los brazos y le diga: ‘Soy tuyo para siempre. Regocíjate como yo, espíritu hermano mío, que las flores de la nueva primavera harán llegar hasta ti sus perfumes impregnados de mi amor.’” (Castro, 1983: t. III, 325)

En la novela *Flavio*, se ha podido comprobar cómo las connotaciones de mujer fatal reflejadas en la figura de la protagonista, son un tanto benévolas, como ya indicamos anteriormente. Tal vez el personaje femenino

que más se asemeja al prototipo de mujer fatal sea el retratado en el relato *El primer loco* (1881), obra escrita con posterioridad, veinte años después que *Flavio*. En el relato o cuento titulado *El primer loco*, puede observarse que la escritora gallega vuelve a retomar el formato anterior, tanto por el ambiente espacial gallego, como por el tema dramático en el que se desenvuelve la obra. En efecto, comprobamos el mismo desenlace en la primera, *Flavio*, y en el texto que escribe veinte años después, *El primer loco*, ya que ambas obras acaban de manera trágica.

Con relación a las mujeres fatales que emergen en la narrativa de Rosalía de Castro, fijamos nuestra atención en este momento para centrarnos en las que aparecen en la novela *El caballero de las botas azules* (1867); para ello nos basamos en la edición de A. Rodríguez Fischer, que señala lo siguiente: “Prototipos de mujer fatal, las mejores descripciones de ellas nos las da Zuma, el criado del duque; y también los autorretratos que son las cartas o billetes que le envían al caballero, pidiéndole ser recibidas por él. Aunque son muy semejantes, cada una tiene una nota o un aspecto personal diferenciador. Así, Casimira atrae con su exotismo oriental: belleza y lujo, refinamiento, oro y terciopelo, sensualidad, misterio..., notas que se desvanecen de golpe cuando la autora la sitúa en ese marco poético-floral, de tan manidas resonancias.” (Rodríguez Fischer, 2000: 61). Esta crítica continúa anotando las peculiaridades de las mujeres que se presentan en la novela, centrándose, a continuación, en la marquesita de Mara-Mari (podemos observar que aparece de nuevo en esta novela el nombre femenino de Mara): “El grado de altivez, perversidad y tiranía de estas ‘soberanas bellezas’ alcanza su cúspide con la marquesita de Mara-Mari, capaz de ocultar bajo la languidez y melancolía espiritual de su rostro la perfidia y las pasiones envenenadas que ‘con sonrisa de diosa, despierta en el corazón de sus servidores’. Es un producto de la educación recibida, y ello la exculpa de tanta maldad.” (Rodríguez Fischer, 2000: 61). El comentario de la prologuista está en relación con lo que venimos señalando acerca de la benevolencia con que trata la autora a las mencionadas mujeres fatales en su obra narrativa.

Haremos un breve repaso al relato *El primer loco*, ya que también aquí se ven reflejados los dos prototipos de mujer, tanto la angelical como la fatal. Aparece en la escena primeramente Berenice, la mujer idealizada por Luis, el protagonista masculino. Berenice es una mujer con los pies en la tierra, que no admite las excen-tridades de Luis, el hombre que llega incluso a enloquecer por amor; un amor no correspondido por ella, que prefiere contraer matrimonio con un yanqui repleto de dinero, pues así podrá satisfacer todos sus caprichos. Podemos hacernos una idea de la personalidad de Berenice fijándonos en las palabras que la autora pone en su boca, en un diálogo entre ella y una amiga suya. Así se explica Berenice:

“-Ese hombre, amiga mía- va siendo para mí una verdadera pesadilla; no he visto modo de delirar como el suyo. [...] Imagínese usted que se empeña en que nuestros espíritus tienen el don especial de atraerse y andar dando vueltas, abrazados, yo no sé porqué selvas e imaginarios espacios, y que no cesa de soñar con la muerte y la felicidad que hemos de gozar en mejores mundos, ¡cuando yo me hallo en éste tan bien con la vida! Usted que conoce mi carácter, tan poco dado a andar fuera de lo real, comprenderá hasta que extremo excitarían mi buen humor semejantes fantasías, repetidas a todas horas y en toda ocasión, y comprenderá asimismo cómo pudo llegar un momento en que se me hiciesen completamente antipáticas e insoportables.” (Castro, 1983: t. III, 379)

A continuación, encontramos una vez más ese deseo de búsqueda del complemento humano, como podemos ver en las explicaciones que Luis da a su amigo Pedro, cuando le relata todo lo acontecido. Así reflexiona Luis:



“Vamos en busca de lo nuevo porque no nos ha satisfecho ni llenado lo que hemos ido dejando atrás; porque hay una fuerza interior que nos impele a ir más lejos, siempre más lejos, en busca de aquello a que aspiramos, de nuestra otra mitad, del complemento de nuestro ser. Muchos no aciertan con él jamás, y ruedan así despeñados de escollo en escollo hasta el fin de sus días, pero en cambio, los que como yo, lo han hallado detiéndose fatalmente en un punto sin que ya les sea dado avanzar un solo paso. ¿Ni para qué necesitarían ir más allá? Tal me ha sucedido a mí con Berenice, quien desde el momento en que la vi, fijó irrevocablemente mi destino.” (Castro, 1983: t. II, 369)

Se puede ver en el párrafo, además de lo ya señalado referente a ese complemento que realice la totalidad del ser humano, el privilegio que supone sólo para algunos, los seres más sensibles como Luis –o los poetas– situarse por encima de la realidad. Los que no aciertan a encontrar esa realidad superior, van de escollo en escollo. Aunque también podemos apreciar que el hecho de encontrar a la mujer deseada no es precisamente un motivo de felicidad sino de fatalidad. Ya sabemos que en toda la obra de Rosalía de Castro nunca se manifiesta el amor como algo positivo sino como decepción o acontecimiento imposible de llegar a realizarse. Más adelante, abordaremos el tema en cuestión.

Anotamos otro ejemplo en el que se aprecia de nuevo la alusión a la mujer como complemento del hombre. Así Luis continúa relatando a su amigo el encuentro con Berenice:

“Por mucho tiempo ignoré cómo la llamaban las gentes (no quería hablar de mi otra mitad o alma nacida ni darle yo un nombre); era ella y me bastaba.” (Castro, 1983: t. II, 370)

Parece ser que el personaje femenino de Berenice es el que sale peor parado en lo que a características de mujer fatal se refiere, según opina el crítico C. Poullain, al decir que: “El mejor ejemplo de la mujer mala y cruel lo da Berenice en *El primer loco*: se divierte a expensas de Luis, hombre estafalario pero amante sincero que le rinde un verdadero culto, y lo lleva hasta la desesperación y la locura.” (Poullain, 1974: 122). Sin embargo, también opina el crítico que la autora pretende disculpar a la protagonista de una maldad real; algo que hemos visto ya en los comentarios a las novelas anteriores. Así continúa diciendo C. Poullain: “Parece ser que Rosalía quiso representar con este personaje un defecto que ella considera como frecuente en las mujeres, pues escribe: ‘Berenice, que no era precisamente mala, sino (como otras tantas mujeres bonitas y aun feas) sencillamente coqueta, superficial, y –digámoslo sin ofensa suya– sensata hasta rayar en lo vulgar;’ ” (Poullain, 1974: 122). Estas consideraciones las pone la narradora en boca de una amiga de Berenice referidas a Luis. Observamos de nuevo cómo la autora, al poner los juicios aseverativos en labios de una mujer, es más indulgente que cuando los pone en boca del hombre. Así lo vemos cuando se trata de las opiniones de Pedro, como también señala C. Poullain, al decir que: “...más severo es aun el juicio de Pedro, amigo de Luis, que ve en ella ‘una criatura seca de corazón, como quien ha nacido sin él, pagada de su hermosura y del lujo que la rodea, y coqueta como las que sólo entienden de sacrificar en aras de su vanidad... una tras otra víctima.’ ” (Poullain, 1974: 122).

Nos detenemos, a continuación, en las descripciones relacionadas con la *donna angelicata* que aparecen también en el cuento. El protagonista, que a lo largo del relato se dedica a explicar a su amigo todo lo que le sucedió desde su encuentro con Berenice, le cuenta ahora cómo se encontró con Rosa por primera vez:



“Al levantar los ojos halléme con un rostro casi infantil, hermoso como debió de ser la primera alborada que brilló sobre el mundo, y que... ¡coincidencia extraña y cruel! tenía el tipo, la forma, el color del de mi Berenice. El tinte dorado del cabello, el corte gracioso y fino de la nariz, el verde azulado de sus ojos, todo era semejante al suyo y, sin embargo... Pienso que desde aquel mismo instante empecé a sentir contra aquel ángel un odio de mal agüero, porque así profanaba, recordándomela, la imagen sagrada de mi Berenice.” (Castro, 1983: t. II, 405)

Este personaje femenino lleva el nombre de Esmeralda y la narradora continúa cediendo la voz al propio Luis para que cuente a su amigo porqué lleva ese nombre:

“Aquella niña, que apenas contaría dieciséis años, tenía por sobrenombre Esmeralda, porque, a semejanza de la heroína de Víctor Hugo, era hermosa; [...] llevaba al pasto un rebaño y vagaba con él por estos campos tan en consonancia con la belleza entre apasionada y dulce de la joven campesina.” (Castro, 1983: t. II, 405)

Nos encontramos una vez más ante la imagen de la inocente pastora para relacionarla con la *donna angelicata* como viéramos ya en la novela comentada anteriormente, *Flavio*; tanto en ésta como en el relato que estamos comentando, *El primer loco*, las dos figuras representativas de la mujer casi niña, revestida de ingenuidad y de inocencia, se enamoran del protagonista y acaban siendo víctimas del hombre, pagando con su vida. En *El primer loco*, ni siquiera el candor y la belleza de Esmeralda consiguen motivar el interés de Luis, pues éste está poseído por Berenice. Así se lo cuenta a Pedro:

“Ninguna compasión, ningún respeto me inspiraban entonces ni su humildad de corderillo, ni su casi infantil candor [...] porque había aprendido a despreciar a las mujeres [...] y Berenice me parecía más irreemplazable, más divina que nunca.; se me presentaba entonces avivando en mi corazón aquellos deseos inmortales que por ella me consumían.” (Castro, 1983: t. II, 409)

A tal extremo llega la pasión por Berenice que incluso la presencia de Esmeralda le molesta, pues le hace recordar a la mujer que quisiera tener cerca:

“Precisamente, y acaso para mayor castigo mío, era Esmeralda la que me la recordaba de un tal doloroso modo, que era para mí en ocasiones un verdadero tormento el permanecer a su lado.” (Castro, 1983: t. II, 409)

El hechizo de Luis por Berenice le lleva a tergiversar la realidad, confundiendo las cualidades de Esmeralda para aplicarlas a Berenice y achacando los defectos de ésta a la pobre pastora:

“- ¿Por qué me la recuerdas tan vivamente si entre tú y ella media la inmensidad? ¡Si ella es el complemento de las celestiales dichas, y tú solo lodo y podredumbre!

Así prorrumpía yo algunas veces lleno de cólera y arrojando con dureza lejos de mí a la desventurada Esmeralda, cuando por un movimiento irreflexivo había caído en la tentación de manchar con mis labios su frente de niña.” (Castro, 1983: t. II, 409)

Finalmente Esmeralda es despreciada por Luis y ésta termina muriendo de pena a causa de su desafortunado amor. Luis, comprendiendo su pésima actitud, tiene remordimientos de conciencia, lo que le proporciona que Esmeralda le siga molestando incluso después de muerta, con detestables apariciones. El protagonista continúa explicándole a Pedro lo que sucedió:

“Tras la muerte de aquella niña, a cuyo fin prematuro contribuí sin duda alguna, tras de la desaparición en la tierra de aquel ángel cuyos albos ropajes manché sin escrúpulo, y cuyo corazón hice pedazos, operose otro nuevo cambio en mi existencia. [...] Ya muerta Esmeralda, me atormentaba mucho más que en vida.” (Castro, 1983: t. II, 422)

Las desagradables descripciones que figuran a continuación sobre las apariciones de Esmeralda que torturan a Luis, muestran los tópicos que están presentes en la literatura gallega de entonces. También Ramón del Valle-Inclán los mostrará, de manera especial, en la obra *Flor de santidad*, señalada anteriormente. Dichos tópicos están en consonancia con las supersticiones que abundan en el relato de *El primer loco*, con los lugares donde acuden las personas que padecen males psíquicos, las cuales, con acepciones propias de la época, están endemoniadas y han de acudir a que las exorcicen. Luis también se encuentra entre esas personas. Al final de la novela aparece Berenice, acompañada de su marido; y del fruto de ambos nacerá un niño muerto, otra prueba más de fatalidad o superstición que figura en la obra. El protagonista, que ha perdido la razón, continúa bajo el hechizo de su amada, a quién se dirige sin cesar:

“¡Berenice, Berenice de mi alma! Vuelve, huye de ese ogro, refúgiate en mi corazón. Aquí te espero, escondido en mi sepulcro, para que no nos vean ni él ni Esmeralda.” (Castro, 1983: t. II, 428)

Una vez más, y a través de este relato de *El primer loco*, hemos comprobado que el amor no triunfa, siendo la muerte una de las protagonistas principales del argumento, como observáramos en *Flavio* y en *La hija del mar*. Y es que la definición del amor, visto a través de toda la obra literaria de Rosalía de Castro, posee unas connotaciones de imposibilidad de realización. Así lo expuso también el estudioso de la autora gallega C. Poullain quien, refiriéndose al tema del amor en Rosalía de Castro, dice: “El tema que aparece en toda la obra rosaliana es el siguiente: el amor es un ideal que el hombre busca siempre sin alcanzarlo jamás. Esto aparece primero en las tres novelas *La hija del mar*, *Flavio* y *El primer loco*, que desarrolla la misma tesis –el amor correspondido no existe– y en que la situación de los personajes es idéntica.” (Poullain, 1974: 113). Expone C. Poullain a continuación aquello en lo que se basa para explicar sus argumentos, refiriéndose concretamente a los protagonistas masculinos de las novelas citadas, opinando al respecto que “Flavio exige de Mara un amor tan inmenso que sería, para la joven, un sacrificio total; en cuanto a Luis, no busca en Berenice una mujer real, sino –como los neoplatónicos– la realización de un ideal: para él, la mujer es ‘nuestra otra mitad’, ‘el complemento de nuestro ser’. Por tanto, sus sentimientos rebasan mucho los límites del amor humano.” (Poullain, 1974: 116).

Sabemos que Rosalía de Castro, debido a sus experiencias personales, obradas tanto en su madre como en ella misma, que tampoco vivió un matrimonio feliz, tenía motivos sobrados para no demostrar una postura especialmente positiva respecto al amor. En su obra poética, de la cual todavía no hemos dicho nada puesto que nos hemos limitado a la narrativa, nos encontramos nuevamente con la dicotomía bien/

mal, analizada ya en las novelas. Aquí veremos cómo el concepto tanto de lo positivo como de lo negativo, es expresado por parte de la escritora con la denominación de amores buenos, amores malos. La mejor representación de estos dos conceptos se halla en el libro de poemas *Follas novas* (1880), el segundo y último libro de la autora editado en lengua gallega. En *Follas novas*, aparecen dos poemas totalmente diferentes que representan esas dos visiones rosalianas sobre lo negativo y lo positivo; se titulan respectivamente *Bos amores* y *Amores cativos*. En el primer poema, *Bos amores*, Rosalía de Castro da una definición de ese amor perfecto que daría la felicidad; anima, a quien lo lea, a su búsqueda, haciendo la salvedad de que hay que tener quien pueda darlos:

“BOS AMORES

Cal olido de rosas que sai de antre o armasen  
nunha mañán de Maio, hai amores soaves  
que n'inda vir se sinten, nin se ve cando entraren  
pola mimosa porta que o corazón lles abre  
de seu, cal se abre no agosto  
a frol ó orballo da tarde.  
E sin romor nin quiexa, nin choros, nin cantares,  
brandos así e saudosos, cal alentar dos ánxeles,  
en nós encarnan, puros, corren coa nosa sangre  
i os ermos reverdecen do espírito onde moraren.  
Busca estos amores... búscalaos,  
si tes quen chos poia dare;  
que éstos son sóio os que duran  
nesta vida de paxaren.”

(Castro, 1983: t. I, 304)

La otra cara de la moneda podemos verla en el poema anónimo titulado *Amores cativos*, pues en él describe cómo son esos amores y lo que puede sucederle a quien sea víctima de estos sentimientos:

“AMORES CATIVOS

Era delor i era cólera,  
era medo i aversión,  
era amor sin medida,  
¡Era un castigo de Dios!  
Que hai uns negros amores de índole pezoñenta  
que privan os espíritos, que turban as conciencias,  
que morden si acariñan, que cando miran queiman,  
que dan dores de rabia, que manchan e que afrentan.  
Mais val morrer de friaxen  
que quentarse á súa fogueira.”

(Castro, 1983: t. I, 305)

Hemos intentado reflejar a través de los comentarios a una parte de la obra de Rosalía de Castro, la localización de varios aspectos que bien podrían enlazarse con los tópicos propios del *Prerrafaelismo* en nuestras letras y aún con cierta antelación si atendemos a los documentos que certifican su presencia entre nuestros autores.

### 3. 2. b. 2. *Emilia Pardo Bazán.*

Las obras que hemos elegido para los comentarios sobre Emilia Pardo Bazán, son los *Cuentos Sacro-profanos* (1899), y sus novelas *La quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911), dado que en estos dos tipos de narraciones se aprecian abundantes motivos *prerrafaelistas*; por una parte, se pueden observar manifestaciones propias del siglo XIX, junto a la ambientación que nos sitúa en numerosas ocasiones en momentos relacionados con el medievo. Los *Cuentos* que comentaremos reflejan con precisión diversos tópicos *prerrafaelistas*: por un lado, la ambientación, en lo que se refiere al tiempo y al espacio, está relacionada con épocas remotas o medievales, al tiempo que las descripciones de los personajes, son típicamente propias de finales del siglo XIX y principios del XX, como podremos comprobar.

Como intelectual escritora Emilia Pardo Bazán es un claro ejemplo de la época en que vivió y de los condicionantes que pesaban sobre la mujer que tenía tales expectativas, tal y como ya expusiera su compatriota Rosalía de Castro en el texto referencial titulado *Las literatas*. En ese tiempo en el que estaba mal visto que la mujer se dedicara al oficio de escribir, Emilia Pardo Bazán supo ocupar el lugar que le correspondía por su inteligencia, por su capacidad intelectual, debido naturalmente a sus propias dotes y a su formación, aunque cabe entender que la favoreció su estatus social, bien aprovechado por ella a favor de su continua formación. Siendo niña tomó contacto con la literatura y no se apartó de ella hasta el final de sus días. Tuvo la gran suerte de nacer en el seno de una familia progresista; su padre, hombre de talento, poseía gran capacidad de comprensión respecto al papel de la mujer en la sociedad y así se lo transmitió. De la biografía que C. Bravo Villasante dedica a la escritora, extraemos los datos al respecto. Así observamos los consejos que le da el padre: “Mira, hija mía, los hombres son muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, dí que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos. [...] Por eso dirá siempre Emilia ‘mi inolvidable padre’ ” (Bravo-Villasante, 1962: 15). Emilia Pardo Bazán sabe captar las enseñanzas paternas, pues sus escritos dedicados al Padre Feijoo, personaje con el cual se siente muy compenetrada, así lo confirman. A él le dedica el *Ensayo Crítico de las obras del padre Feijoo*, como también la *Oda a Feijoo*. Con palabras de C. Bravo Villasante: “Es como un tributo rendido al valiente defensor de las mujeres, pues para Emilia Pardo Bazán, Feijoo, después de su padre, será siempre su maestro de feminismo.” (Bravo Villasante, 1962: 50-51). Tiempo después, funda una revista literaria que titula *Nuevo Teatro Crítico*, también como homenaje al escritor ovetense.

Muy pronto la autora toma contacto con el mundo exterior. Recién casada, con apenas dieciséis años, también en compañía de sus padres y de su marido, tienen que salir de España dado que su padre, diputado en las Cortes, toma la decisión, al igual que otros progresistas, de refugiarse en Francia, concretamente en Vichy. Allí permanecen una larga temporada que aprovechan para visitar Inglaterra. Así es como Emilia inicia su gran actividad viajera que continuará a lo largo de su vida y que plasmará en sus libros de viajes, sobre los que versaremos por un momento y de acuerdo con nuestros intereses. Unas veces viajará

de manera particular y otras lo hará como corresponsal de revistas o diarios, como cuando acude a las Exposiciones Universales, especialmente a las de París: desde la de 1889, por ejemplo, envía las crónicas para la revista *La España Moderna* dirigida por Lázaro Galdiano. Al mismo tiempo, es corresponsal del diario *La Nación*, de Buenos Aires, al que también envía las noticias de la Exposición. Los artículos figurarán después en el volumen titulado *Al pie de la torre Eiffel*. De la Exposición de 1900, envía las crónicas al diario *El Imparcial*, que posteriormente recogerá en el volumen titulado *Cuarenta días en la Exposición*. Persona de gran talento y cultura, tiene puestas las miras en Europa. Dos años antes, con las crónicas de un viaje realizado por Italia, dejó escrito el volumen, *Mi romería* (1888); también escribió ese mismo año *Por Francia y por Alemania* y poco tiempo después, en 1902, año de su recorrido por Bélgica, escribirá *Por la Europa Católica*.

Debido a su presencia en esos lugares y por sus visitas a sus muestras artísticas –ya fueran monumentos, museos o exposiciones– es fácil imaginar que la autora conociera a los artistas *prerrafaelistas*, tanto a los primitivos como a sus seguidores ingleses que, como ya nos consta, fueron motivo de exposición en París en 1889 y también vistos y comentados por Rubén Darío (v. 3. 2. a. p.144). De hecho y como complemento a este dato, en la novela *La quimera*, concretamente en el capítulo IV, titulado *Intermedio artístico*, nos da toda una visión de las fuentes medievales del *Prerrafaelismo* (Pardo Bazán, 1999: t. V, 459-493). Visión que, en este caso, extrajo de su visita a Los Países Bajos, donde contempló el lienzo de Van Eyck (1370-1440), *El cordero místico*.

Otro motivo que nos lleva a pensar en los intereses que demuestra la autora por los temas medievales, es su admiración por el Santo de Asís, al que también dedica una biografía titulada *San Francisco de Asís. Siglo XIII* (1882). Su otra biógrafa, E. Acosta, se fija en ese interés de la escritora gallega, pues opina al respecto: “A veces, rememora con nostalgia el tiempo en que escribía San Francisco de Asís: ‘Me parecía estar en una catedral espléndida, y me parecía contar sus ojivas y sus arcadas. Viví en el siglo XIII...’”. La sensación –su huida en el tiempo y en el espacio– ha durado tanto como la redacción del libro. Ahora, ¿dónde ponerla? Al menos, de una cosa está segura: ‘...si de mí sola dependiese, viviría de muy otro modo y con muy diversas tendencias’.” (Acosta, 2007: 186). La citada biografía, dedicada a San Francisco de Asís por nuestra autora, según C. Bravo Villasante, es como “una romántica novela histórica medieval, por la que desfilan monjes y caballeros, princesas y santos en abigarrada multitud.” (Bravo Villasante, 1962: 77).

Por otra parte y de nuevo, nos encontramos con razonamientos destacados por C. Bravo Villasante acerca del feminismo en la autora, al hacer el siguiente comentario, refiriéndose a la biografía dedicada a San Francisco de Asís: “Ya en este libro primerizo hay capítulos ardientemente feministas, como el de San Francisco y la mujer, en el que se exalta la libertad de la mujer en la fe, y la Pardo Bazán descubre al lector que en aquella edad tenida por bárbara no se halla rastro de hostilidad al desarrollo y cultivo de la inteligencia femenina.” (Bravo Villasante, 1962: 77). Resulta también interesante la comparación que hace doña Emilia del Santo de Asís con Francisco Giner de los Ríos, al cual le une una gran amistad. Como comenta C. Bravo-Villasante, al evocar la figura de San Francisco de Asís, “Emilia empieza a perfilar su concepto de un cristianismo social, activo, sencillo y moderno, de acuerdo con las exigencias de la época, y señala una actitud humana verdaderamente cristiana. [...] El libro encierra gérmenes de renovación para el católico, señala caminos en los que hay huellas de San Francisco y representa un esfuerzo salvador.” (Bravo-Villasante, 1973: 76). Estos comentarios nos hacen recordar la obra de Antonio Fogazzaro, *Il Santo*, o la de Émile Zola, *Rome*, comentadas al hablar del *Movimiento de Oxford* (v. 1. 2. a. pp.24-25).

Tanto aquellas noticias sobre cómo Emilia Pardo Bazán entró en conocimiento con la estética *prerrafaelista*, como las breves indicaciones acerca de un título suyo en el que ya pudiera ensayar la escritura con indicios del mismo corte, todo ello nos vale de preámbulo para pasar al comentario de los títulos que elegíamos para su estudio en función de nuestros intereses.

En primer lugar, de sus *Cuentos sacroprofanos* nos llama poderosamente la atención el título por la similitud que tiene con el libro de Rubén Darío *Prosas profanas*, en su combinación de lo divino y lo profano. Aunque no es nuestra intención pensar en si pudo haber alguna influencia de Rubén Darío en doña Emilia, a pesar de que la obra del poeta nicaragüense es anterior, lo que sí resulta evidente es el conocimiento que ella pudo tener de él puesto que ambos trabajaban para el mismo periódico, *La Nación*, de Buenos Aires. Sabemos además que en las estancias de Rubén Darío en Madrid, en alguna ocasión éste frecuentó las tertulias que tenían lugar en casa de la escritora. Tenemos igualmente manifestaciones de ello en los artículos que Emilia Pardo Bazán escribió elogiando la figura del poeta. C. Bravo Villasante editó un volumen donde están recogidos cuarenta y cuatro, de los mil quinientos que escribiera la prolífica autora. Esta selección pertenece a la sección que Pardo Bazán tenía en la revista *La Ilustración Artística* con el título *La Vida Contemporánea*. Entre ellos hay uno dedicado a comentar el libro de Rubén Darío titulado *España contemporánea*, en el que dedica al poeta el adjetivo de brillante escritor. Así habla doña Emilia de la obra, de acuerdo con su editora: “Es la narración de un viaje y de las impresiones en él recibidas. Trata de España con espíritu literario, fijándose sobre todo en las manifestaciones del arte y en el estado de las letras. Por lo cual constituye un documento de excepcional interés.” (Bravo Villasante, 1972: 111). Del mismo modo C. Bravo Villasante, en la introducción al libro dice que Doña Emilia es la primera en hablar de las nuevas corrientes literarias: “Ella reseña acontecimientos artísticos y literarios como la aparición de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío”. (Bravo Villasante, 1972:13). Igualmente, en el prólogo a las *Obras Completas* se mencionan las reseñas que la autora hiciera sobre Rubén Darío, como también sobre otros escritores coetáneos. Así lo señalan D. Villanueva y J.M. González Herrán, quienes se encargan de la introducción y prólogo: “La curiosidad de Pardo Bazán por la nueva literatura se manifiesta en reseñas y artículos que se ocupan de Rubén Darío, Valle-Inclán, Baroja o del manifiesto futurista de Marinetti.” (Villanueva y González Herrán, 1999: t. I, XIX). Tales manifestaciones son prueba del conocimiento que tenía del escritor nicaragüense.

De cualquier forma, Emilia Pardo Bazán pone de manifiesto en el prólogo a sus *Cuentos sacroprofanos* por qué los escribe y por qué les da ese título y no otro. Hemos de advertir que cuando los publica, la reacción del público es tan intolerable, debido a la escasa cultura en la que se mueve el vulgo, que no le queda más remedio que dar esas explicaciones, en las que se puede comprobar cierta amargura por la falta de comprensión hacia ella y su obra. Así lo expresa la escritora:

“He dado a la presente colección el título de *Cuentos sacro-profanos*, porque lo de profano corrija lo de sacro, y nadie suponga que tales historietas y poemillas tienen pretensiones de enseñar o edificar. La precaución es, más que oportuna, indispensable, en país donde la escasa cultura y el propio encubierto pero general indiferentismo han engendrado una vidriosa e hipócrita suspicacia, que en toda manifestación artística del sentimiento religioso ve impiedad tremenda... [...] Ha llegado el caso en que huyamos de lo sacro cual del fuego los que jamás pensamos utilizarlo como granjería o lucro; y sólo obedeciendo a la fuerza creadora misteriosa que rige la fantasía creadora, y mueve a exteriorizar lo que en ella vivamente se representa, tratamos alguna

vez asuntos místicos, morales o piadosos.” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 611).

Se refiere, en concreto, Emilia Pardo Bazán al cuento titulado *La sed de Cristo*, del cual, en su opinión, se habló bastante más de él que de la pérdida de Puerto Rico o Filipinas. Termina el comentario con palabras muy duras pero no exentas de razón: “Una nación que tanto tiene que hacer, tanto en qué pensar y tanto que castigar, y no sale de sus casillas sino ante menudencias de chismografía inquisi-pornográfica, ¡vive Dios que está muy enferma! Los sucesos han evidenciado, más trágicamente de lo que nadie pudo suponer, hasta donde la gangrena llegaba.” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 612).

En los *Cuentos sacroprofanos* se dan variedad de temas; por ejemplo, en el titulado *Los hilos*, la temática es el espiritismo, algo tan peculiar en prácticamente todos los escritores que venimos analizando; otras veces es el hastío, como ocurre en la vida del protagonista de *El Santo Grial*, y los deseos de evasión hacia otro tiempo, concretamente hacia la Edad Media y a través del sueño, pues el protagonista, que está tumbado en un salón del casino, se queda dormido y sueña con el palacio donde se encuentra el Santo Grial; cuando está a punto de verlo, se despierta. El final del cuento habla por sí solo: “Y Raimundo, ya despierto, saltó del diván y oyó el choque de los tacos y el sordo rodar de las bolas de marfil, y las risas y las voces, y percibió los efluvios del conocido perfume de *white rose* que le causaron náusea” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 761). Se observa en este relato un ejemplo más de trasunto *prerrafaelista*. Otros también de ambiente típicamente medieval son los titulados *Cuento soñado* y *El panorama de la princesa*, que nos llevan a pensar nuevamente en los cuentos fantásticos de Rubén Darío como, por ejemplo, *El palacio del sol* o el poema *Sonatina*, ya que las protagonistas de estos cuentos de Emilia Pardo Bazán, que comentaremos a continuación, también son princesas que se debaten entre la melancolía y el hastío esperando al príncipe azul que las haga sonreír. El primero de ellos, *Cuento soñado*, la autora lo sitúa en el torreón de un castillo, donde vive encerrada la protagonista. Comienza así:

“Había una princesa a quien su padre, un rey muy fosco, caviloso y cejijunto, obligaba a vivir reclusa en sombría fortaleza, sin permitirle salir del más alto torreón.” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 513)

La manera de describir a la princesa ya nos informa de las connotaciones *prerrafaelistas*:

“La princesa era muy linda; tenía la tez de color de luz de luna, el pelo de hebras de oro, los ojos como las ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los enhiesta.” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 513)

La protagonista, a pesar de vivir encerrada en el torreón de la fortaleza sin tener contacto con nadie, era feliz porque un pastor, su enamorado, le enviaba a través de un pedazo de vidrio, un rayo de sol todos los días. Cuando muere el rey, su vida cambia por completo pues tiene que suceder a su padre en el trono:

“Y la que pocos días antes sólo conversaba con los pájaros, y sólo esperaba el rayo de sol del pastorcillo, se halló aclamada por millares de voces, aturdida por el bullicio de espléndidos festejos [...] y supo lo que es la gloria, la riqueza, el placer, la pasión delirante y la alegría loca...” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 515)



Pasan muchos años y un día a la reina se le ocurre visitar el torreón donde su padre la había tenido prisionera durante su juventud; al evocar aquel tiempo, sintió gran pena recordando los sentimientos que había experimentado en aquel lugar:

“Desde el momento en que pisó la torre, la reina echaba de menos el rayo de sol, que todos los días, a la misma hora, le enviaba el pastorcillo enamorado por medio de un trozo de vidrio. Por aquel trozo de vidrio daría ahora la soberana los más ricos diamantes de su corona real. Sólo aquel rayo podía iluminar su corazón fatigado, lastimado, quebrantado, marchito [...] lloraba la juventud, la ilusión, la misteriosa energía vital de los años primaverales... Nunca volvería el pastorcillo a enviarla el divino rayo.” (Pardo Bazán, 1999, t. VIII: 516)

Cuando la reina estaba encerrada en el torreón podía soñar e imaginarse, con su fantasía, un mundo real; sin embargo, cuando le es posible vivir la realidad, añora el mundo que le brindaba su fantasía. Podemos deducir de este relato la defensa de los artistas del momento en favor de la belleza y del espíritu –pensemos en los escritores catalanes ya comentados: Santiago Rusiñol, Raimon Casellas, Alexandre de Riquer o Joan Maragall, literatura, la catalana, que Emilia Pardo Bazán se jactaba de conocer muy bien (Pardo Bazán, 1904)– en su interés porque lo poético triunfase frente a lo prosaico. Esta idea la desarrollará con mayor amplitud la escritora en una de sus últimas novelas ya citada, *La quimera*, que se comentará posteriormente con detenimiento; pero aquí, en los cuentos, vemos ya el deseo de Emilia Pardo Bazán de anteponer la belleza y los sentimientos a todo lo demás. Coincidiendo con el postulado que C. Bravo Villasante adjudica a *La quimera*: “La naturaleza espiritualizada se impone en *La Quimera* a la naturaleza material, y se intenta dar el golpe de gracia al naturalismo con el espiritualismo.” (Bravo Villasante, 1973: 260). Se evidencia la postura propia de la mayoría de los escritores finiseculares que así se sitúan frente al inevitable empuje de la industria y la urbanización, signos de la fealdad, en contraposición al espacio idílico de la naturaleza, como habían defendido en su momento los *prerrafelistas* ingleses.

En el último cuento comentado, *El panorama de la princesa*, volvemos a encontrarnos con el tema amoroso, tan peculiar en Rubén Darío, de las princesas que, enfermas de melancolía, sólo reaccionan ante la llegada del galán. El inicio del relato nos pone en situación:

“El palacio del rey de Magna estaba triste, muy triste, desde que un padecimiento extraño, incomprensible para los médicos, obligaba a la princesa Rosamor a no salir de sus habitaciones. [...] ¡La princesa se moría de languidez... Nadie acertaba a salvarla, y la ciencia declaraba agotados sus recursos!” (Pardo Bazán, 1999: t. VIII, 603)

Pero un día aparecen en el palacio dos curiosos personajes diciendo que traen la solución para sus males: un viejo que porta un cajón, asegurando que en él lleva la salud de la princesa y un joven ayudante que hace funcionar el misterioso aparato. Con la descripción del joven galante ya nos podemos hacer una idea de cual va a ser la mágica medicina que la sane:

“Un gallardo caballero desconocido, mozo y de buen talante, cuya toca de plumas rizaba el viento, cuya melena oscura caía densa y sedosa sobre un cuello moreno y erguido...” (Pardo Bazán, 1999: t. VIII, 603)



La misteriosa caja de madera contenía un panorama en el que se mostraban unas vistas maravillosas y la misión del joven era situarse detrás de una cortina haciendo girar el manubrio para que los cuadros fuesen desfilando delante de la pobre princesa. El viejo iba explicando todas las espléndidas maravillas que por el extraño aparato pasaban, pero Rosamor seguía languideciendo sin encontrar mejoría alguna:

“Aquellos ojos grandes y soñadores, cercados de un mancha de livor sombrío, que delataba los estragos de la enfermedad, no se reanimaban; las mejillas no perdían su palidez de transparente cera; los labios seguían contraídos, olvidados de las sonrisas; las encías marchitas y blanquecinas hacían parecer amarilla la dentadura, y las manos, afiladas, continuaban ardiendo de fiebre o congeladas por hielo mortal.” (Pardo Bazán, 1999: t. VIII, 605)

Observamos en los vocablos que la definen, elementos que, en obras posteriores de la autora, estarán más perfilados de acuerdo al estetismo finisecular, pero en esta ocasión los vemos mezclados con rasgos propiamente naturalistas.

El rey, al ver que su hija no consigue mejorar, se siente burlado y ordena que cuelguen al viejo de una almena del palacio, pero éste le pide al rey que le deje mostrar a su hija la última vista de su panorama, y si después de contemplarla no mejora, entonces se dejará ahorcar. En efecto, la princesa mejora con la última visión y transcurrida una semana, se pasea por los aposentos del palacio, deseando respirar el aire, animada y sonriente. El rey quiere saber cual ha sido la última vista del panorama que ha devuelto a su hija la salud y descubre que lo que apareció fue el rostro del ayudante:

“... un hombre joven y guapo, pero que nada tenía de extraordinario ni de portentoso. El rostro sonreía con dulzura y pasión a la princesa, y ella pagaba la sonrisa con otra no menos tierna y extática... [...] y sólo con este remedio había sanado el enfermo corazón y el espíritu contristado y abatido de la niña; y si alguna duda le quedase acerca de este punto, se la quitaría la misma Rosamor, al decirle confusa, temblorosa y en voz baja [...] -Padre, todos los monumentos y todas las bellezas del mundo no equivalen a la vista de un rostro amado...” (Pardo Bazán, 1999: t. VIII, 606)

En los cuentos comentados podemos ver la prioridad de los sentimientos que, en cierto modo es una manera de representar la belleza en su aspecto más espiritual. Como es sabido, Emilia Pardo Bazán, al final de su obra, da paso a su etapa espiritualista que refleja a la perfección en sus últimas novelas, *La quimera* y *Dulce Dueño* (1911). En el primer título puede observarse la representación de un ambiente *prerrafaelista* propiamente dicho: su protagonista masculino, Silvio Lago, es un pintor que aspira a alcanzar el éxito por medio de los sueños e ideales que pretende llevar al lienzo; por ello el título de *La quimera*. A éste se unen los personajes femeninos, Clara Ayamonte y Espina Porcel, representantes respectivamente de las dos manifestaciones femeninas *prerrafaelistas* del bien y del mal. Pero aún hay más en esta impresionante novela pues al final, la autora lleva al protagonista a la cima del espiritualismo haciendo que se convierta de su mala vida y alcance la fe. Por si esto fuera poco, el penúltimo capítulo de la novela, titulado *Intermedio artístico*, lo dedica la autora a hacer una exhaustiva manifestación del *Prerrafaelismo*. A través del personaje, Limsoe, que acompaña a Silvio Lago a conocer las ciudades más conocidas de Holanda y Bélgica por sus obras pictóricas, introduce en la novela toda una exposición sobre la *Escuela Prerrafaelis-*

ta, desde sus creadores ingleses del siglo XIX hasta los presupuestos medievales en los que se basa el movimiento artístico. Si bien hemos de advertir que se centra preferiblemente en la visión espiritual, llegando incluso a tildar a Dante Gabriel Rossetti de místico, por medio de dicho personaje. Así habla Limsoe: “Es un poeta encantador, de imaginación católica y tiene algo de la iluminación y del don amoroso de los artistas primitivos franciscanos.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 329). Del prólogo a la edición de *La quimera*, de M. Mayoral, extraemos ese cambio de rumbo que se produce en la obra de Emilia Pardo Bazán, en el atardecer de toda su trayectoria literaria:

“Es una opinión casi unánime de la crítica que *La quimera* inicia o, al menos consolida, un cambio de rumbo en la manera de novelar de doña Emilia. [...] Lo que diferencia y destaca a *La quimera* de las novelas anteriores es [...] el interés por el esteticismo, las tendencias espiritualistas, la apertura al mundo del misterio y de la irracionalidad, la defensa del Ideal contra la Razón, [...] La obra se aleja de los esquemas del realismo naturalista para entrar en los de una literatura finisecular que llamamos para entendernos idealista y modernista.” (Mayoral, 1991:92)

A pesar de ese cambio de rumbo en el que la crítica es unánime, puesto que es evidente, sin embargo C. Bravo Villasante opina que “... el espiritualismo de la Pardo Bazán es patente en toda su obra. Aun en las novelas aparentemente más naturalistas, la intención es siempre espiritual. Si la escritora se complace en las descripciones materiales de la naturaleza y en la animalidad del ser humano es para luego condenarlas.” (Bravo Villasante, 1973: 260). También menciona C. Bravo Villasante el interés que causa la novela a Don Miguel de Unamuno: “Unamuno celebra la obra. Le impresiona mucho la novela y la aspiración del pobre Silvio. *La Quimera* es ansia de inmortalidad, deseo de perduración, búsqueda de eternidad por la fama y la obra perfecta. Él comprende muy bien a Silvio Lago, porque él mismo es el artista afanándose por una quimera artística”. (Villasante, 1973: 259).

Anotamos además la opinión de E. Acosta sobre la novela pues ésta refleja una mayor amplitud de miras en la misma, haciéndonos ver la importancia de la obra. Así se expresa la crítica refiriéndose a la novela: “Extensa, dinámica, decadente, costumbrista a veces y a ratos profundamente intimista, *La Quimera* es una obra crucial para entender el mundo de la coruñesa en esta etapa de su vida. En ella vuelca sus experiencias viajeras, sus conocimientos sobre pintura, sus gustos artísticos, su saber social, sus inquietudes creativas y existenciales... y también lo que ha aprendido del amor y del dolor.” (Acosta, 2007: 457).

Pero centrémonos nuevamente en los caracteres *prerrrafaelistas* que encierra el texto. Además de los personajes, que representan las dos vertientes del *Prerrrafaelismo* rossettiano, están reflejados también otros tópicos pertenecientes al *Prerrrafaelismo* medieval; si nos fijamos en los lugares donde se desarrolla la novela, observamos cómo el protagonista, enfermo y hastiado de todo lo que ha vivido en las ciudades más sofisticadas, termina sus días refugiándose en Alborada, un lugar idílico, en medio del campo, lejos del mundanal ruido; por lo que se observa igualmente en la autora lo que ya hemos puesto de manifiesto en sus contemporáneos: el rechazo de la ciudad, ya que ésta representa lo corrupto, en contraposición al campo, a la naturaleza, sinónimo de lugar arcádico. El crítico D. S. Whitaker, en su estudio sobre *La quimera*, se hace eco igualmente de estas ideas asociadas a la autora:

“Pardo Bazán propone la Edad Media como solución a los problemas de la época moderna. [...] El interés por la vida medieval –un elemento importante para los prerrafaelistas– era la manera de combatir el materialismo y el racionalismo de la última parte del siglo XIX. [...] Como una solución a los problemas decadentes de la sociedad, y estrechamente relacionada con la conversión prerrafaelista de Silvio, la añoranza por la Edad Media aparece a todo lo largo de *La quimera*. [...] Pardo Bazán vio en el movimiento prerrafaelista una alternativa a la industrialización y a los problemas de los grandes núcleos urbanos.” (Whitaker, 1988: 57)

En numerosas ocasiones, la escritora manifiesta ese rechazo a la modernización urbanística. Así lo expone también E. Acosta en su biografía sobre Emilia Pardo Bazán, de la que extraemos un ejemplo, en el cual puede constatarse dicho rechazo: “Una de las cosas que más incomodan a la Condesa es la fealdad de los objetos cotidianos que imponen los nuevos tiempos. El cemento Pórtland como material visible en la construcción la saca de sus casillas.[...] En cuanto a los adelantos domésticos, se pregunta. ‘¿Qué trabajo costaría preocuparse un poco de la elegancia y gracia de cosas que estamos condenados a ver siempre ante nuestros ojos?’” (Acosta, 2007: 548).

Hemos de señalar ante todo que *La quimera* tiene un carácter autobiográfico pues el protagonista, Silvio Lago, está representando a Joaquín Vaamonde, joven pintor que retrató a Doña Emilia; éste muere joven y la autora, tres años después de ocurrir el deceso, comienza a publicar la novela por capítulos en la revista madrileña *La Lectura*, desde 1903 hasta 1905, fecha en que ya aparece publicada en libro. Algún crítico ha opinado que la autora, en esta novela, se desdobra en dos personajes: Silvio Lago que representa a Doña Emilia en su juventud, y Minia Dumbria, mecenas del pintor, que representa a Doña Emilia en su madurez; a través del primero, la autora expone sus ideas sobre la pintura reproduciendo además, en los viajes que el pintor realiza en la novela, los que ella hizo por Europa. Pueden compararse las expresiones que aparecen en *La quimera* con las que escribe en los artículos para los diarios donde trabajaba como corresponsal, como *El Imparcial* o *La Ilustración Ibérica*. Para cerciorarnos de ello, podemos poner como ejemplo la impresión que le proporciona al protagonista el contemplar, como ya mencionamos, la obra de Van Eyck *El cordero místico* cuya descripción en la novela coincide con lo que ella experimentara al detenerse ante el cuadro por primera vez; así está recogido en los artículos que escribió en su viaje por Bélgica y Holanda que darían origen al volumen *Por la Europa Católica* (1902). En el artículo dedicado a Joaquín Sorolla, hace una exhaustiva exposición sobre el cuadro ante el que permanece extasiada contemplándolo durante largo tiempo. Del mismo modo, a través del personaje Limsoe, como ya hemos señalado, hace una defensa en toda regla de la escuela *prerrafaelista*, pues éste aconseja a Silvio Lago, el pintor, en su viaje a Bélgica y Holanda:

“¡No encanalle su pincel, no manche su pensamiento, sea casto, sea sencillo, vuelva al arte de los cuatrocientistas!” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 335)

Estas palabras pueden ser el eco de las expresiones de Ruskin a los *prerrafaelistas* y que también Dante Gabriel Rossetti profería a sus alumnos, aconsejándoles que se dejasen de tonterías académicas y que no pintasen más de lo que veían.

E. Acosta señala igualmente el carácter autobiográfico que encierra la novela, incluyendo a los tres protagonistas principales como representantes de la personalidad de la escritora:

“En *La Quimera*, quizá como en ninguna otra de sus obras, el espíritu de la autora impregna a sus personajes. [...] Pardo Bazán vibra en el interior de joven artista, bello y deslumbrado por el brillo de la vida y del arte, a la vez frágil e implacable. *Silvio c’est moi*, podría decir doña Emilia, gran admiradora de Flaubert. Es un yo que pocas veces ha dejado entrever y que muy pocos conocen. Y es, asimismo, Espina Porcel, hedonista y algo perversa, y también Clara Ayamonte, la mística febril que renuncia al mundo, un ideal nunca lejano en la mente de la novelista, contrapunto de otras urgencias más terrenales...” (Acosta, 2007: 457)

A través del protagonista masculino, la autora está reflejando al clásico personaje de finales del siglo XIX, el dandy, representado en tantas novelas de la época. Es inevitable pensar en los personajes de las novelas de Gabriel D’Annunzio, especialmente en Andrea Sperelli, protagonista de *Il Piacere*, comentado en su momento, cuando se habló de la influencia del *Prerrafaelismo* en la literatura italiana. Por sus ideales artísticos podemos comparar igualmente las ideas estéticas de Emilia Pardo Bazán con las que ya veíamos en Raimon Casellas, si bien éste no encuentra una solución propicia al fracaso del ideal, mientras que ella sabe encauzarlo hacia metas espirituales. En *La quimera* quedan expuestas las dos versiones *prerrafaelistas*, la mística medieval y la satánica decadentista, pero al final de la obra Doña Emilia se decanta por soluciones amparadas en el espiritualismo ya que el ideal artístico fracasa, con lo cual la conclusión es prácticamente la misma, aunque con matices diversos que nos hacen ver un final más trágico en *La Damsel-la santa* de Raimon Casellas frente a otro más conformista en *La quimera*.

Respecto a los personajes femeninos, sus nombres hablan por sí solos: Espina representa la parte negativa mientras que Clara, nombre de connotaciones relacionadas con la belleza espiritual, representa la feminidad en positivo. En primer lugar aparece Clara en la novela pero, a medida que avanza la obra, se van intensificando los aspectos negativos con la presencia de Espina Porcel, la mujer fatal que, curiosamente, motiva al pintor a realizar su obra. Se puede identificar al personaje de Clara Ayamonte con los ya comentados anteriormente en las obras que venimos estudiando. Por ejemplo, Clara tiene una perfecta relación con la María Ferres de *Il piacere*, lo mismo que Espina con Elena Mutti, la mujer fatal de la obra de D’Annunzio. En Clara vemos a la mujer víctima del seductor; ésta es generosa, dispuesta al sacrificio por complacer las ambiciones del protagonista, mientras que él es egoísta y perverso. Pero el personaje de Clara Ayamonte alcanza otra dimensión diferente al de María Ferres o al de la Damsel-la ya que la autora lo resuelve refugiando a Clara en un convento, o lo que es igual, dándole una dimensión espiritual. Esto nos lleva a pensar también en la propia Cristina Rossetti, refugiada en el amor divino ante el fracaso del amor humano. Veamos las connotaciones *prerrafaelistas* en las expresiones que utiliza la autora, puestas en boca del pintor Silvio Lago, para definir los rasgos físicos de Clara:

“Es descolorida, y cuando se emociona, aún se pone más pálida; los ojos pardos; el pelo, que ha debido de ser rubio, ahora es de un castaño muy suave, apagado, sin ondulaciones, fino y limpio, revelando el esmero de la mujer cuidadosa.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 76-77)

Un poco más adelante, cuando Clara va a posar para que Silvio la pinte, éste insiste una vez más en los rasgos físicos propiamente *prerrafaelistas*:

“El conjunto me satisface: los tonos marfileños de la piel [...] el pelo liso es una nota intensa y dulce; las ma-

nos, admirables, de un dibujo perfecto; y al considerarla atentamente, así en conjunto, comprendo el interés de su figura, la expresión apasionada y soñadora de los ojos y los labios.”(Pardo Bazán, 1999: t. V, 78-79)

Otro rasgo a tener en cuenta es la voz que podemos comparar también con la de María Ferres:

“La voz de la Ayamonte es simpática, afectuosa, algo velada; la emoción la enronquece en seguida; su conversación revela cultura extraordinaria en mujer, hasta sensibilidad artística; advierto que es la suya una organización fina y nerviosa hasta lo sumo”.(Pardo Bazán, 1999: t. V, 79)

De nuevo define la palidez del rostro de Clara en una ocasión en que va en una berlina mirando por la ventanilla y buscando la figura de Silvio; cuando lo divisa, así lo expresa el narrador:

“Su delicada palidez se acentuó; un estremecimiento de felicidad, hondo, impetuoso... activó el curso de su sangre y de su respiración, al divisar al artista, al cambiar con él una sonrisa de saludo [...] El marfil de la piel de la Ayamonte se convirtió en nácar rosa; y su voz, enronquecida, subía del moderado diapasón habitual.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 107-108)

Otro motivo más para compararla con la *donna angelicata* de *Il piacere*, María Ferres, es el engaño que sufre Clara, pues está dispuesta a todo por complacer al galán. Así lo vemos por boca del narrador:

“... la enamorada, aislándose, cayó en una de esas meditaciones del porvenir que jamás supera, ni iguala, la realidad. Era un sueño amoroso que mucho tenía de heroico, pues Clara adivinaba y paladeaba el sacrificio. ‘Todo por él... Con él a las mecas del arte’ [...] y el sabor de la abnegación era como de miel, y su fragancia como de vino puro y añejo que embarga los sentidos. (Pardo Bazán, 1999: t. V, 108)

Más adelante se observa cómo es Clara quien pide a Silvio que se case con él para que con su fortuna pueda llegar a ser lo que ambiciona, un gran pintor. En el diálogo sostenido por ambos se hacen patentes la personalidad del dandy, incapaz de amar y que sólo vive para su deleite, y el engaño de la mujer que cae en sus redes:

“No me conoces. Soy un bárbaro, mucho. Además, estoy embrujado.  
Sólo existo para mis sueños...”  
-¡Ay de mí! - Sollozó Clara -. Yo también!  
-Sí, ya lo voy notando. ¡Por algo te dije que nos parecemos [...]  
Tu sueño es de amor, el mío... de belleza de gloria; el tuyo es natural, el mío a veces creo que es diabólico.  
Venga del infierno o del paraíso, le pertenezco!” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 113)

Son abundantes, en la novela, las manifestaciones que determinan la personalidad del dandy; en algunas podemos calificarlo incluso de sádico, como en este monólogo del protagonista:

“La mujer es un peligro en general; para mí, con mis propósitos sería el abismo. Por fortuna, no padezco

del mal de querer. Hasta padezco del contrario. No hay mujer que no me canse a los ocho días. Cuando estoy nervioso me irritan: las hartaría de puñetazos.”(Pardo Bazán, 1999: t. V, 77)

Para introducirnos en el personaje antagonista de Clara, Espina Porcel, acudimos nuevamente al crítico D. Whitaker pues lo sitúa con bastante acierto: “Con el personaje de María de la Espina Porcel (Espinita), Pardo Bazán demuestra que es capaz de crear la verdadera figura decadente de la *femme fatale*. Con Espina y su mundo artificial, *La quimera* se acerca más a la sensibilidad de la decadencia que ninguna otra novela española importante del siglo XIX.” (Whitaker, 1988: 41). Más adelante la define así: “Por su disposición a la crueldad, junto al papel de *femme fatale* y su abuso de las drogas, la Espina se convierte en el personaje más interesante de *La quimera*.” (Whitaker, 1988: 44).

Veamos, dentro de la obra, algunos ejemplos que testifican esta representación del mal, en el personaje de Espina, comenzando por la descripción física por parte del pintor. Éste se pregunta cuando la tiene delante:

“¿En qué consiste su encanto? ¡Su cara, su cuerpo, pchs! Sus ojos avellana, en que parecen hormigear puntitos de oro, ni son grandes ni dulces [...] su pelo de luz no se debe a la naturaleza sino al peluquero [...] Afeitado debe ser también lo que presta a sus mejillas [...] y a sus labios pequeños, carnosos, sinuosos y húmedos, ese tono de coral marino entre agua amarga, demasiado vivo, insolente” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 202)

Se observan en estas descripciones físicas la preferencia por lo artificial para designar a la mujer mundana. A medida que avanza la novela, el personaje va ganando en intensidad negativa, salvándose solamente por la atracción física, tal como la describe el protagonista:

“... creo reconocer en ella a la criatura amasada de vanidad y de antojos, pero infalible en estética femenil. La veo anestesiada para el sentimiento, y con histérica sensibilidad para el refinamiento del lujo delicado, del arte de vivir exaltadamente agotando el goce. Sus ojos de color aventurina, de contraída pupila, no sabrán llorar pero ¡mejor! “Me detallan implacable, me miran como la fierecilla a la presa.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 202)

En ocasiones incluso la compara con Cleopatra:

“No es la Porcel una de aquellas rebeldes románticas que siempre estaban a vueltas con la moral, y que, al combatirla, la afirmaba: sencillamente para Espina no existe eso, ni nada, fuera de lo bonito o lo selecto, de ese aquilatamiento sensual de la exterioridad, que hace de ella una especie de Cleopatra. [...] En otros términos: probablemente me atrae Espina porque es exaltadamente elegante y rematadamente mala.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 219-220)

El crítico D. S. Whitaker sintetiza, en su estudio sobre *La quimera*, la condición del personaje que la autora ha designado a Espina Porcel, con estas palabras: “El papel principal de Espina en la novela es ofrecer a Silvio un modelo de la enfermedad espiritual de *fin de siècle*. Su solución al problema de la decadencia es la muerte, mediante las drogas. A través de Espina, Silvio comprende que su propia solución debe ser

religiosa o espiritual, una solución que sólo puede alcanzar por medio de su muerte en Alborada.” Whittaker, 1988: 44). Con lo cual podemos afirmar que la autora se sirve de Espina para ratificar la presencia de la mujer fatal como símbolo propio del momento; sin embargo, como venimos afirmando, Emilia Pardo Bazán no se queda únicamente con la manifestación de esta evidencia sino que desea añadirle un fin más acorde a sus creencias y salva al protagonista masculino, aunque, eso sí, con la muerte del personaje, pues no podía ser de otra manera. El final de la obra pone de manifiesto nuevamente los rasgos *prerrafaelistas* místico medievales; desde el lugar adonde llega Silvio Lago a morir, Alborada, que es una recreación de la casa solariega que la autora poseía en Galicia –el pazo de Meirás– hasta la descripción de los últimos personajes con los que el pintor se relaciona. Nos detenemos en la escena en que Silvio, postrado en su sillón, desde el jardín, contempla el espectáculo de lo que acontece en el exterior de la casa:

“Por las calles tortuosas asomaba un grupo de monjitas. Eran las Hermanas de la Escuela cuyo edificio se divisa desde toda la posesión de Alborada. Vestían un humilde traje, rematado por las tocas, [...] una de las hermanas se diferenciaba de las demás en extraños detalles de su atavío. Silvio creyó soñar al ver [...] sobre su cabeza una corona de flores, hierática y rígida, alta como las de las imágenes del siglo XVII. La carita oval, pequeña, de una infancia de líneas digna del pincel de un primitivo, la iluminaba la pasión y la radiación de dos ojos negros, murillicos, melados.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 362-363)

Los ejemplos para reconocer, en este caso, elementos *prerrafaelistas* son abundantes, como podemos comprobar si seguimos analizando el párrafo:

“Un júbilo candoroso, apenas reprimido, se leía en ellas, en la boca bermeja, en la frente reducida y aureolada por la blancura de la toca; y al divisar a Silvio, la piedad substituyó a aquella enajenación de triunfo:

- ¿Es el enfermito? ¡Pobre! ¡Qué joven!

(Minia) - Es sor Margarita, la parvulista, que ha profesado esta mañana.

Hoy está de novia, celebra sus bodas-. [...]

Silvio la contemplaba, y veía temblar sus negras, pobladas pestañas, sobre la mejilla sonrosada, de una tersura maciza de capullo. Y detrás de sor Margarita, las azucenas formaban semicírculo, como en el fondo de una página de misal.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 363)

Con *La quimera*, se ponen una vez más de manifiesto las acepciones *prerrafaelistas* a la manera del creador del movimiento, Dante Gabriel Rossetti, tanto por sus expresiones de *Prerrafaelismo* medieval, como por las que representan la contraposición entre la *donna angelicata* y la mujer fatal propias, como se ha venido manifestando a lo largo de este trabajo, de la escuela *prerrafaelista* rossettiana, que desembocan posteriormente en la cultura de finales del siglo XIX así como en el Modernismo.

Creemos conveniente analizar también la última de las grandes novelas que escribiera Emilia Pardo Bazán, titulada *Dulce Dueño* pues en ella encontramos nuevamente abundantes rasgos *prerrafaelistas*. Se puede considerar que en esta novela, como ocurriera en *La damisela santa* de Raimon Casellas, sólo existe una protagonista: Lina Mascareñas; del mismo modo, el argumento nos lleva, además, a relacionarla con la misma, pues también la protagonista de *Dulce Dueño* aspira a la santidad, queriendo imitar nada menos que a Santa Catalina de Alejandría, su patrona, ya que el nombre de Lina procede del diminutivo



de aquel de la Santa. La semejanza con *La damisel-la santa* es aún mayor pues las dos protagonistas están representando el ideal y su fracaso, simbolizado en el pecado de orgullo. El ejemplo más patente son las palabras que, casi al final de la novela, un capuchino dirige a la protagonista, la cual ha cedido a él para que la escuche en confesión:

“Yo veo descollar entre sus pecados una gran soberbia y un gran personalismo. Es el mal de este siglo, es el veneno activo que nos inficiona. Usted se ha creído superior a todos o, mejor dicho, desligada, independiente de todos. Además, ha refinado con exceso sus pensamientos. De ahí se originó la corrupción.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 730)

Y continúa el personaje aconsejando a Lina cómo tiene que actuar:

“Sea usted sencilla, natural, humilde: Téngase por la última, lamás vulgar de las mujeres. No veo otro camino para usted, y tampoco habrá penitencia más rigurosa.[....]

Humíllese, humille esa cerviz altanera... Pero no un instante, no en un acto violento, extremo, repentino. ¡Siempre, siempre!” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 730)

Son abundantes los ejemplos comparativos con *La Damsel-la Santa*; por fijarnos en uno bastante preciso, nos detenemos casi al principio de la novela, en el primer capítulo, donde el cura Carranza lee a Lina la historia de su patrona, a la que ésta desea imitar, como le sucederá de igual modo a la protagonista de la novela de Raimon Casellas:

“...Catalina se veía a sí misma en una cátedra, en la abierta plaza pública, enseñando la verdad, confundiendo herejías, errores, supersticiones y torpezas; o en el sόlio, cobijando bajo su manto de Augusta a los pobres, a los humildes a los creyentes, a los antiguos mártires [...]. En el ensueño íntimo de Catalina surgía el templo a Jesús Salvador.” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 581)

No obstante, a pesar del parecido entre ambas protagonistas, el resultado al que llegan los dos escritores son diferentes, pues, en *La Damsel-la santa*, a medida que transcurre la obra, la protagonista se va despojando del ideal del inicio; mientras que con Lina sucede lo contrario: consigue imitar a su patrona, llega a dominar su orgullo y a cambiar de vida hasta terminar uniéndose a su *Dulce Dueño*. Podemos considerar que las dos novelas son una representación de los sentimientos de sus autores. Raimon Casellas no consiguió sobreponerse llegando a ser dominado por la negatividad, por el fatalismo. Emilia Pardo Bazán refleja, como hemos podido observar en sus dos últimas novelas, especialmente en ésta, el sesgo espiritual que toma su vida y así lo transmite al final de su obra. Para Casellas el mal de la sociedad, reflejado en el arte, no tenía fácil solución. Doña Emilia quiso encontrar una mejor salida refugiándose en lo absoluto. Sin embargo, al final de la novela, se deja entrever cómo esa falta de comprensión se hace patente, pues la protagonista termina reclusa en un manicomio ya que nadie la toma por una persona sensata. Esta incompreensión hacia la persona que desea hacer el bien es la misma que experimenta el artista ante la búsqueda de la belleza.

Como ocurriera en *La quimera*, también la protagonista de *Dulce Dueño*, viaja por algún lugar de



Europa. Hemos de señalar un ejemplo en el que la autora de la novela pone directamente en boca de la protagonista, en un viaje por Suiza, las siguientes expresiones alusivas al *Prerrafaelismo*. Lina está en el lago Costanza, en el vestíbulo del hotel, y hace el siguiente comentario:

“A mi lado, sentada perezosamente, una inglesita lee una novela; de cuando en cuando, sus ojos flor de lino buscan, ansiosos, los ojos de un inglesón de terracota, que, sin ocuparse de su compañera, se mece al amparo de la sábana de un periódico enorme. Pobre criatura, ¿sabrás lo que anhelas? ¿Qué fuerza tendrá el engaño para que tu cabecita de arcángel prerrafaelista, nimbada de oro fluido, se vuelva con tanta insistencia hacia ese pedazo de rubicunda carne?...” (Pardo Bazán, 1999: t. V, 695)

La crítica M. Mayoral considera esta novela como “Un testamento literario de Doña Emilia. La novela plantea de modo claro y rotundo el tema de la búsqueda de la felicidad, es decir, de aquel objeto que sacie por completo los anhelos de bien del corazón humano. A ese objeto se le llama Amor Ideal.” (Mayoral, 2002: 30).

En la introducción al tomo V de las *Obras Completas*, los prologuistas comentan cómo Doña Emilia, ante todo es una escritora que va de acuerdo a los tiempos, que no se estanca en una postura determinada sino que tiene la capacidad de adaptarse a lo nuevo:

“Emilia Pardo Bazán destaca por su capacidad de captar novelísticamente la realidad que le rodeaba tanto como por su asimilación de las corrientes intelectuales características de la época. De todo ello se muestra orgullosa en una interesante entrevista que le hizo Carmen Burgos precisamente en 1911, cuando la publicación de *Dulce Dueño*, donde se dice ‘incapaz de sustraerse a la atmósfera propia de cada momento, y se reconoce encantada con el neo-idealismo sobre un fondo de realismo’ que la lleva a sustituir la minuciosidad descriptiva de Zola por un psicologismo más exquisito, que acerca la novela a la poesía.” (Villanueva y González Herrán 1999: t.V: IX-X)

Hemos intentado poner de manifiesto los elementos que muestran también en la obra de la Condesa de Pardo Bazán, el influjo *prerrafaelista*, como escritora abierta a las tendencias europeas del momento que le tocó vivir, lo que nos ratifica en el juicio acabado de expresar, tanto como que en manos de la escritora los presupuestos del *Prerrafaelismo* alcanzaran una de sus mejores cotas de representación en nuestras letras.

### **3. 2. b. 3. Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán.**

Lo mismo podemos decir de las obras seleccionadas para Ramón del Valle-Inclán. Tanto las *Sonatas* como las narraciones pertenecientes a *Femeninas* (1895), *Epitalamio* (1897), o *Flor de Santidad* (1904), todas ellas escritas en la primera época de su andadura literaria, denotan ese ambiente *prerrafaelista*, en el fondo y en la forma, en la expresión y en el contenido, como podremos comprobar.

Nos detendremos, como ya señaláramos anteriormente, en Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán para certificar con su obra la presencia del *Prerrafaelismo*, cuestión evidenciada además por la crítica suscitada por el autor. Intentaremos hacer un examen puntual para confirmar esta aseveración. A pesar de no escribir en

su lengua nativa, el sentimiento y la comunión con todo lo gallego siempre está presente en su obra, por lo que podemos opinar que, si no el continente, sí el contenido es autóctono; lo cierto es que sabrá llevar a la literatura los ambientes tradicionales y ancestrales galaicos vertidos al castellano; incluso, especialmente en la primera etapa de su obra, lo hará utilizando además diversos elementos propios de la lengua gallega, tanto gramaticales como semánticos. Pero opta más abiertamente por una idea de unificación estatal acorde, con lo cual no se pone del lado de los regeneracionismos periféricos peninsulares. En el estudio que realizó M. Fernández Almagro, encontramos opiniones que sirven para aclarar porqué Valle-Inclán se decide por el castellano a la hora de escribir:

“En avivar la conciencia histórica de Galicia se afana entonces el único catedrático –regeneracionista sin saberlo– don Alfredo Brañas[...] A Valle no le importaba mucho realmente que Galicia disfrutase de una traducción a su alma regional de la *Renaixença catalana*[...] Valle se muestra intransigente a este propósito, y en las controversias del Ateneo Compostelano o del *Café del Siglo* interviene a cuento del tema en boga para defender por encima de todo la inquebranteable unidad nacional [...] En materia literaria defendía el naturalismo o no, según la opinión del interlocutor. Pero en cuanto a pleitos regionales –la otra “cuestión palpitante”– iza la bandera centralista a ultranza y jura por Asturias y Borbones: ‘Hay que unificarlo todo, empezando por el idioma e imponiendo el castellano, que es el español...’ Los galleguistas se sienten agraviados [...] Valle es el disidente [...] ‘Pero es forzoso –gusta de declarar– que el escritor gallego escriba en la lengua que le identifica con España y le sitúa en América.’ He aquí un punto de vista que Valle habría de rectificar, en lo que tocaba a su estilo, de típicas infiltraciones galaicas.”(Fernández Almagro, 1966: 12)

Otros críticos abordaron el tema respecto al idioma por el que optara el escritor gallego en la plasmación de su obra literaria. Destacamos las opiniones de V. Paz-Andrade quien hace un estudio sobre la situación del idioma gallego en los primeros tiempos en que escribe Ramón del Valle-Inclán, en el que refleja las necesidades o ambiciones que determinan al escritor a decidirse por el castellano:

“¿Por qué siendo Don Ramón un escritor medularmente gallego su producción en la lengua regional ha sido reducida y limitada al verso? La pregunta se hace ahora. No se haría seguramente cuando el mozo Ramón del Valle comenzó a escribir. Entonces el gallego era poca cosa como instrumento literario. El propio Murguía, unido a la mujer que hizo más por establecer en la poesía el culto de la lengua gallega, la calificaría de dialecto.

Sufría entonces, mucho más que hoy, el complejo de inferioridad que la relegara, desde hacía siglos, a la categoría de ‘romance de labradores’. Su empleo en la prosa era prácticamente nulo. Y es sabido que don Ramón vino al mundo con el complejo contrario.[...]

Desde el primer momento, y con entrega absoluta, se convirtió en un profesional de la literatura.[...] Escribió para vivir y no por diletantismo. Tales ambiciones exigían un ámbito que sólo estaba a su alcance escribiendo en castellano. Aunque, por su contenido, las obras fuesen gallegas. Tampoco debe olvidarse que Don Ramón era artista *a nativitate*, forjador de un estilo caracterizado por la opulencia expresiva. [...] En la época, el gallego aún no había superado aquel estado de atesoramiento entrañable, guardado por la boca y el corazón del pueblo.” (Paz-Andrade, 1981: 56 y 58)

Con todo ello, el crítico V. Paz-Andrade reconoce el mérito de Ramón del Valle-Inclán al afirmar el valor otorgado por éste acerca del predominio de lo gallego, aunque lo refleje mediante el uso literario del castellano: “Para juzgar la conducta literaria de un escritor hay que situarlo dentro de su circunstancia. Cuando Valle-Inclán comenzó su obra, la de recrear la prosa gallega estaba sin emprender. Y no es pequeño mérito que, aun utilizando un vehículo afín, haya llevado el genio y la imagen de su tierra a las cúspides de la expresión artística.” (Paz-Andrade, 1981: 60).

En la introducción de una de las ediciones de *Femeninas y Epitalamio*, concretamente la de A. de Zubiaurre, puede verse de nuevo la idea de que, aunque el molde donde vierte su obra no sea su lengua nativa, sí lo es la ambientación: “Lo gallego no se ausenta jamás de los escritos de su hijo insigne [...] el lector que conozca medianamente la región [...] tendrá que percibir hasta qué punto está vista en *gallego*, en gallego universal, la sucesión de ambientes y escenas. El mismo lenguaje, que luego se irá fundiendo en las formas propias del castellano, está salpicado de galleguismos tan evidentes como decisivos [...] ¡Qué alma galaica –exclama Unamuno refiriéndose a Valle-Inclán– la de su habla hispánica!” (De Zubiaurre, 1995: 22). Otro crítico, J. C. Mainer, opina igualmente cómo las primeras obras de Valle-Inclán se caracterizan por la presencia del medio galaico, si bien condicionado por los ambientes en los que el escritor se mueve: “Desde sus primeras publicaciones y sus primeros cuentos, nos hallamos ante un ofortunado mimetismo modernista, cuyo mérito mayor radica en lo armonioso de la prosa y cuya mayor –y relativa originalidad– estriba en un tratamiento (entre prerrafelita y decadentista a la francesa) del ambiente galaico, debidamente intemporalizado (un siglo XIX con aromas de sempiterna Edad Media).” (Mainer, 1980, t. VI: 290-291). Añadimos igualmente el comentario que hace O. Guerrero al respecto: “A pesar de que se acusen las corrientes estéticas de la época, su alma gallega, tan dada al misterio, al secreto arcano de un trasmundo, está también presente en su temática y en su vocabulario.” (Guerrero, 1977: 98).

Esta primera etapa literaria de Valle-Inclán, por tanto, es la que nos interesa abordar ya que en ella vemos al escritor interesado por los temas relacionados con nuestro estudio: el *Prerrafaelismo* medieval y aquel que se origina en Inglaterra, basándose en las raíces del primero pero con las características propias de finales del siglo XIX. Ya desde los relatos de su primer libro importante, *Femeninas*, vemos las connotaciones propias del decadentismo como del parnasianismo, al presentar en sus cuentos todo un ramillete de mujeres libianas, fatales; pero, al mismo tiempo, escribe otros relatos o cuentos, que después pasarán a formar parte de la novela *Flor de santidad* en la que su protagonista Ádega, la inocente pastora, es una representación de la virgen *prerrafaelita* medieval, por lo que podemos decir que –como le ocurriera a Dante Gabriel Rossetti y después a Rubén Darío– en su creación literaria se da la ambivalencia bien/mal o místico-pagana al unísono, sin pensar en periodos creativos estancos o diferentes.

A lo largo de la historia y particularmente en la literatura, el mal o lo demoníaco había estado al servicio de la moral, pero a finales del siglo XIX, se representan el bien y el mal como dos polos opuestos, como dos realidades con carta de naturaleza. Así podemos apreciarlo en la obra de Rubén Darío, en la cual todos los aspectos representantes, tanto de lo negativo como de lo positivo, tienen la misma importancia. Valle Inclán lo refleja por igual en su obra, especialmente en la primera etapa, que es la que venimos trabajando. Acudimos a A. Zamora Vicente que anota: “Esta dualidad desgarradora se convierte en los modernistas en algo que hay que exhibir, decorativo, bello por su propia naturaleza dramática.” (Zamora Vicente, 1969a: 44).

Sabemos de la importancia que tienen para Ramón del Valle-Inclán escritores como Gabriele D’Annunzio

o Rubén Darío –a quién conoce personalmente– entre otros; son varios los estudios que se han realizado sobre la influencia del escritor italiano en el gallego, incluso en sus plagios o préstamos. Comparando obras de ambos, podemos encontrar textos similares, especialmente en obras puntuales como las *Sonatas* (1902-1905). Respecto de esos préstamos literarios, puede consultarse el estudio de A. Bugliani o las aportaciones al respecto de J. Casares; aún atendiendo a que entre ellos puede haber afirmaciones enfrentadas, pues ambos tratan sobre una influencia de *Le Vergini delle Rocce* y la *Sonata de primavera*, el crítico italiano destaca las modificaciones aplicadas por parte de Valle-Inclán (Casares, 1944: 64; Bugliani, 1976: 76). M. Fernández Almagro también buscó esa influencia de D’Annunzio en *Femeninas* y así lo expresó: “Un fondo de lecturas d’annunzianas se agita en los cuentos de “Femeninas”. Leyendo cualquiera de ellos pensamos en aquellas novelas –ya había dado “El Placer” la vuelta al mundo, 1899– en que se buscan y se repelen, se aman y se odian, en jardín, salón o estudio, los últimos galanes románticos y las primeras mujeres fatales.” (Fernández Almagro, 1966: 27). Varias páginas más adelante, el crítico volverá a insistir sobre este asunto refiriéndose a *Epitalamio*; en este caso añade además la influencia de Rubén Darío: “La saturación d’annunziana de la atmósfera que se respira en *Epitalamio* es enorme, y si se advierte algo que sea distinto, denota la influencia de Rubén Darío, evidentemente afín por lo que el nicaragüense y el italiano tenían de paganos. No olvidemos que si Darío gustaba del siglo XVIII francés, no prefería menos, en su repertorio histórico-literario, el Renacimiento italiano, de que D’Annunzio se consideraba fideicomisario.” (Fernández Almagro, 1966: 52). El crítico reitera que la influencia en el escritor gallego proviene, sin duda, tanto de Gabriel D’Annunzio como de Rubén Darío: “Bien se ve que las noticias de un mundo sensual, licencioso y cruel, le llegan de *El placer* y la *Gioconda*, por lo que hace a D’Annunzio. Pero repetimos que Rubén Darío, el de *Prosas profanas*, aporta lo suyo a la decoración de *Epitalamio* y a la heroína misma. La Augusta de Valle-Inclán ‘reía, reía siempre’, de igual suerte que la Marquesa Eulalia, de Rubén Darío, ‘ríe, ríe’...” (Fernández Almagro, 1966: 53). De la misma manera, este crítico opinará al hablar de las *Sonatas*, relacionándolas igualmente con obras de D’Annunzio: “Por el cauce hirviente de *Las vírgenes de las rocas* y *El fuego* –novelas relacionadas, por los figurines del elenco femenino, con *Sonata de primavera* y *Sonata otoño*, respectivamente– llega al personaje de Valle-Inclán lo que en él podemos advertir de nietzscheano, tal y como era capaz de asimilarlo: con más retórica que filosofía” (Fernández Almagro, 1966: 75). Refiriéndose concretamente a la *Sonata de invierno*, dirá también, en este caso relacionándola con el influjo de Rubén Darío: “Directa es la presencia, quizá por motivos comunes de inspiración, de Rubén Darío, en pasajes como este de *Sonata de invierno*, con reminiscencias inequívocas de la *Marcha Triunfal*: ‘Entre el cálido coro de los clarines, se levantaban encrespados relinchos, y en el viejo empedrado de las calles, las herraduras resonaban valientes y marciales con ese doble son que tienen en el romancero las armas de los paladines...’” (Fernández Almagro, 1966: 75). Incluso llega el crítico a comparar el texto de Valle-Inclán con el *Cantar de los Cantares*, relación que también hemos constatado en este estudio al hablar de Dante Gabriel Rossetti (v.1. 3. c 2. p.59). M. Fernández Almagro opinó lo siguiente al respecto: “Extremando esta revisión de influencias, notamos en *Sonata de otoño* señalados reflejos también del *Cantar de los Cantares*: ‘Tu frente brilla como un astro bajo la crencha de ébano...’ ‘El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo’.” (Fernández Almagro, 1966: 76).

Son abundantes los paralelismos que podemos encontrar con obras de escritores de su época. El mismo Valle-Inclán deja constancia de ello; fijándonos, por ejemplo, en un artículo publicado el año 1901 en la revista *Electra*, dedicado a la novela de Pío Baroja, *La casa de Aizgorri (Sensación)* –ya comentada en

este estudio (v. 3. 2. p.142)—, podemos observar algunos detalles que después encontramos en *Flor de santidad*, como es la similitud de la protagonista, empezando porque las dos llevan el mismo nombre, Águeda (en lengua gallega Ádega). Al hablar de élla, Valle-Inclán lo hace con estas palabras: “Tiene un hermoso nombre antiguo: se llama Águeda. Es una figura ideal que me hace recordar aquellas santas doncellas, hijas de impíos centuriones. Siempre en estas guardias de hidalgos hoscos y descreídos vive encerrada una mujer paciente y piadosa.” (Valle-Inclán, 2002, t. II: 1447-1449). La similitud sirve igualmente para la protagonista de *Sonata de primavera*, María Rosario, cuando habla de su piedad con los mendigos. Ádega también “quisiera convertir la fábrica en ‘Hospedería de mendicantes’ donde se recogiese aquella procesión de viejos y lisiados, huérfanos y locos, que los sábados bajaba de los caseríos é iba por el pueblo pidiendo limosna y salmodiando padrenuestros ante la puerta de los ricos. (Valle-Inclán, 2002, t. II: 1447-1449). Y continúa el escritor gallego adjetivando a la protagonista de *La casa de Aizgorri*, con terminología *prerrafaélica* medieval: “Era el de Águeda un sueño albo como las parábolas de Jesús. Y el pensamiento de Águeda acariciaba su sueño como la mano acaricia el suave y tibio plumaje de las palomas familiares.” (Valle-Inclán, 2002, t. II: 1447-1449).

Existen igualmente similitudes entre algunos cuentos escritos por Emilia Pardo Bazán y los de Ramón del Valle-Inclán, como ha puesto de relieve algún crítico; pero iniciaremos por comentar el primer libro que le diera notoriedad, *Femeninas*. Ramón del Valle-Inclán comienza publicando sus escritos en revistas y periódicos de la época. Se tiene noticia de su primer relato, titulado *A media noche*, y publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1889. Asimismo comienza a publicar otros relatos en el diario madrileño *El Globo* a partir de 1891. Pero el primer libro editado es *Femeninas*, prologado por Manuel Murguía, viudo de Rosalía de Castro y amigo del padre de Ramón del Valle-Inclán. El libro está dedicado a su amigo de juventud Pedro Seoane. Manuel Murguía preconiza el éxito del joven autor, que está dando sus primeros pasos en el mundo literario, con estas palabras: “Es el presente un libro, que puede decirse por entero juvenil. Lo es por la índole de los asuntos, porque su autor lo escribe en lo mejor de la vida, porque ha de tenérsele por un dichoso comienzo, y en fin, porque todo en él resulta nuevo y tiene su encanto y originalidad.” (Murguía, 2002: t. I, 5). Más adelante señala Murguía que sólo el que se considera poeta —en este caso Valle-Inclán— puede transformar la realidad en algo mágico: “Este libro encierra pequeños poemas, breves, alados, llenos de sentimiento; cosas de hombres y mujeres que pasan a cada momento, pero que sólo tienen vida, fuerza y relieve, cuando filtran como quien dice a través de un alma de poeta.” (Murguía, 2002: t. I, 8). El prologuista pretende justificar, y al mismo tiempo poner de relieve, las características de las protagonistas que reflejan el ambiente en el que se mueve el escritor: “Por lo que de sus heroínas nos refiere, las mujeres que recuerda fueron fáciles y crueles. Era necesario que así sucediere y que resultasen entre amables burguesas y *cocottes* exigentes, con quienes no podía menos de tropezar en los primeros pasos de su vida.” (Murguía, 2002: t. I, 7).

*Femeninas* está formado por seis breves relatos dedicados a mujeres y titulados con sus nombres respectivos; los escribió durante un periodo de dos años y están ambientados en diversos lugares. No cabe duda de que la inspiración, para alguno de ellos, la trajo de su primera estancia en México. En la reciente edición de J. del Valle-Inclán de *Femeninas*. *Epitalamio*, se señala la ambivalencia, a la cual nosotros venimos aludiendo a lo largo de esta investigación, reflejada en los dos tipos de mujeres simbolizadoras del bien y del mal: “En estas sus dos primeras producciones, el autor presenta un mundo ajeno totalmente a la vida diaria, a la vulgaridad y los convencionalismos sociales. Sus heroínas oscilan entre la adúltera ma-

dura (Octavia y la Condesa de Cela) con problemas de conciencia o con una cierta religiosidad y la virgen inocente como Rosarito o Beatriz.” (Valle-Inclán, J., 2007: 20).

Pasamos directamente a los comentarios de los relatos, que haremos por orden cronológico aunque no estén así colocados en el libro, por parecernos la manera más coherente. Los dos primeros por este orden son *La generala* y *Octavia Santino*, ambos escritos en el mismo año, 1892. Sabemos que *La generala* fue el primero, pues al final del cuento, figura la fecha y el lugar; según dice el autor, lo escribe a bordo del vapor ‘El Havre’ que le lleva por primera vez a tierras de América. *La generala*, como el resto de las protagonistas que representan a la mujer frívola, está casada con un general -de ahí su nombre- pero flirtea con el apuesto ayudante de su marido. El joven, para distraerla, le lee libros en voz alta; el que más espacio ocupa en el relato es *Lo que no muere*, del escritor francés Barbey D’Aurevilly, en el que Valle-Inclán también se basa a la hora de escribir; precisamente *Femeninas* está compuesto por seis narraciones como su obra *Las diabólicas*.

Estamos de acuerdo con M. Fernández Almagro a la hora de calificar este cuento de *La generala* como el más trivial de los seis, por ello no nos detendremos mucho en el comentario. El siguiente está fechado por Valle-Inclán en México; cuenta los amores de Octavia Santino, –mujer a la que comienzan a plañearle las sienes– y un joven de veinte años. Ella está postrada en su lecho de muerte mientras el joven presencia el final de la amada. A pesar de que el autor la sitúa en México, el relato no revela ningún lugar determinado que pueda informarnos dónde sucede la historia. A partir de este relato se pueden observar las evoluciones de los personajes que crea Valle-Inclán y que después se irán repitiendo a lo largo de toda su trayectoria literaria. La protagonista de este relato pasará después a *Epitalamio* –el segundo libro del autor– con el nombre de Augusta. El joven amante de Octavia Santino se dedica a escribir versos eróticos, inspirados en la historia de sus amores con la protagonista. Del mismo modo comienza el relato de *Epitalamio*, donde Eulalia es la musa de los “Salmos Paganos” y de las “Letanías Galantes” que escribe el joven amante: “¡Aquellos versos de amor y voluptuosidad que primero habían sido salmos de besos en los labios de la gentil amiga!” (Valle-Inclán, 2002, t. I: 97). Estas expresiones de ‘versos eróticos’, ‘salmos paganos’ o ‘letanías galantes’ nos hacen evocar el libro de Rubén Darío *Prosas profanas* por su connotación religioso-pagana. Valle-Inclán, en su primera etapa literaria, expresará con cierta frecuencia la combinación de esos vocablos deliberadamente.

Hemos de señalar un curioso detalle que suele aparecer en todos sus relatos. Se trata de la presencia del gato como símbolo de superstición. Y es que también el escritor gallego, como muchos de su época –ya lo hemos comentado– era amante de las prácticas esotéricas. En la edición de *Femeninas. Epitalamio*, J. del Valle-Inclán, también recoge este dato: “Valle había participado en las experiencias de ‘clarividencia’ de Otero Acevedo [...] y además había dado una conferencia sobre el Ocultismo el año de su partida a México donde también dio muestras de su interés por el tema en el artículo publicado el 7 de agosto bajo el título ‘Psiquismo’ (Valle-Inclán, J., 2007: 26). Concretamente, en el cuento que estamos comentando, describe así la presencia del gato en la estancia donde están ubicados los protagonistas:

“Un enorme gato, de pelambre chamuscada y amarillenta, que dormía delante de la chimenea, despertose, enarcó el lomo erizado, sacó las uñas giró en torno con diabólico maleficio los ojos fosforescentes y fantásticos y huyó con menudo trotecillo. Octavia estremeciose, poseída de uno de esos terrores supersticiosos que experimentan las imaginaciones enfermas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 45)



A continuación nos detenemos en los cuentos *La niña Chole* y *Tula Varona* ya que ambas protagonistas son claras representaciones de la mujer fatal. Los dos fueron escritos en el mismo año, 1893, y tanto el prototipo de *Tula Varona* como el de *La niña Chole*, surgen de su estancia en América; las dos mujeres son auténticas criollas nacidas en tierra caliente, como el autor suele decir. Los dos cuentos fueron escritos en Pontevedra, aunque la acción del primero *Tula Varona* está ambientada en París y respecto a *La niña Chole*, a pesar de que el autor lo data como escrito en París, M. Fernández Almagro aclara que Valle-Inclán nunca estuvo allí: “Sin pasar por París –como quiere hacer creer al fechar *La niña Chole*– vuelve a España en la primavera de 1893 y decanta sus recuerdos de Méjico escribiendo el cuento de aquel nombre en estilo singularmente cálido y cadencioso.” (Fernández Almagro, 1966: 23). El relato en cuestión cuenta las aventuras amorosas del protagonista relacionadas con sus viajes por mar. Veamos como empieza el cuento: “Hace bastantes años, como final de unos amores desgraciados, me embarqué para México en un puerto de las Antillas españolas. Era yo entonces mozo y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza;” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 49). Este viaje lo realiza a través del vapor “Dalila” pero, al mismo tiempo, está recordando la experiencia de otro realizado, a los veinte años: “¡Cuán diferente mi primer viaje a bordo del Masniello, que conducía viajeros de todas partes del mundo!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 49). A través del relato, entabla una comparación entre las dos mujeres que lo protagonizan. La que conoce durante el primer viaje tiene por nombre Lili; un dato a tener en cuenta por sus connotaciones negativas. La segunda es la niña Chole, personaje mucho más elaborado, como veremos. Nos llama poderosamente la atención cómo describe el protagonista el mar: “El mar de las Antillas, cuyo trémulo seno esmeralda penetraba la vista, me atraía, me fascinaba, como fascinan los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios de cristal en el fondo de los lagos” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 50). La comparación del accidente geográfico con el seno femenino, más adelante, en la *Sonata de Primavera*, la hará con las colinas. Queremos dejar constancia de esta comparación porque, en el libro ya señalado de E. Bugliani, se repiten hasta la saciedad los plagios del autor gallego respecto al italiano. Concretamente, este de la comparación del seno femenino con las colinas, afirma E. Bugliani (1976: 101) que Valle-Inclán lo adopta de la novela de D’Annunzio *Il trionfo della morte*, pues, en esta se ve la siguiente expresión: “Una montagna sorgeva del centro [...] in forma d’una mammella”; mientras Valle-Inclán, en *Sonata de primavera*, anota una expresión muy parecida: “...las colinas tienen la ondulación de los senos femeninos.” E. Bugliani se basa, para anotar el plagio, en las fechas en que fueron escritas las obras, pues la novela del autor italiano se escribió en el año 1894, mientras que la *Sonata* mencionada, se escribe en 1905. Pero, si nos basamos en la comparación que hace Valle-Inclán en *La niña Chole*, de la ondulación del mar con el trémulo seno –y ésta fue escrita un año antes que la novela de D’Annunzio– podemos pensar que Valle tiene su propio antecedente, sin tener que recurrir al escritor italiano.

Pero sigamos anotando las connotaciones de mujer fatal que aparecen en *La niña Chole*. Nada más fijar sus ojos en ella, el protagonista de la historia así la describe:

“He visto por vez primera, una singular mujer, especie de Salambó, a quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la niña Chole [...] una belleza bronceada, exótica, [...] una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del Sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 52)

Como ya se ha comentado, los personajes creados por Valle-Inclán se repiten una y otra vez en las obras que escribe posteriormente; por ello, la niña Chole pasará a ser la protagonista de *Sonata de estío*; es más, el cuento *de La niña Chole* es la primera parte de la *Sonata*, con la salvedad de que en la *Sonata* hará la historia mucho más extensa. Seguimos viendo qué tienen en común Lili, la mujer del primer viaje, y la Niña Chole. El protagonista cuenta qué le sucede cuando la tiene cerca:

“Al verla, el corazón me dio un vuelco ¡Tenía la misma sonrisa de Lili! ¡Aquella Lili, no sé si amada si aborrecida!... (Valle-Inclán, 2002: t. I, 53)

La comparación entre ambas mujeres es frecuente, rememorando a Lili siempre por la sonrisa:

“¡Los ojos de la niña Chole, habían removido en mi alma tan lejanas memorias! [...] Aquella sonrisa, evocadora de la sonrisa de Lili, había encendido en mi sangre tumultuosos deseos, y en mi espíritu ansia vaga de amar.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 55)

Varias páginas más adelante, volvemos a encontrar la misma comparación:

“Ella pasó [...] su boca fresca y sana insinuó una sonrisa. ¡Aquella sonrisa con que me enloquecía Lili!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 61)

A medida que se aproxima el final del relato va cobrando intensidad el personaje de mujer fatal reflejado en la protagonista, al retar a un marinero para que cace un tiburón; el hecho le cuesta la vida, pero ella no se inmuta. Se observa cómo el protagonista de la historia, que está presenciando el espectáculo como el resto de la tripulación, ha caído ya en las garras de la niña Chole:

“Yo debía estar pálido como la muerte; pero como ella fijaba en mí sus hermosos ojos y sonreía, venciome el encanto los sentidos, y mis labios aún trémulos pagaron aquella sonrisa cínica con la risa humilde del esclavo, que aprueba cuanto hace su señor. La irónica crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: nunca como entonces me pareciera tentadora y bella.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 67)

Vuelve a describir los ojos de la niña Chole, al mismo tiempo que toma conciencia del peligro que encierran, por lo que se propone alejarse de ella:

“Aquellos ojos, en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico... ¡De cualquier suerte que fuese, yo no debía verlos más!

Al día siguiente, con las primeras luces del alba desembarqué en Veracruz. Tuve miedo de aquella sonrisa, la sonrisa de Lili, ahora se me aparecía en boca de otra mujer. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos y fragantes como las cerezas de nuestro huerto, que ella gustaba de ofrecerme en ellos.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 68)

Como ya se ha advertido anteriormente, los personajes del relato pasarán, unos años más tarde, a



formar parte de la *Sonata de estío*. Cuando lleguemos al comentario de las *Sonatas*, se ampliarán las anotaciones al respecto.

El penúltimo cuento de *Femeninas* es el titulado *Tula varona*. A medida que avanzan las historias, se van afianzando los caracteres negativos de sus protagonistas, así podremos comprobar cómo es esta última. *Tula Varona* es la más perversa; resulta inevitable pensar en *La belle dame sans merci* por sus connotaciones diabólicas. El escenario en que se desarrolla la escena es París, ciudad cosmopolita y de vida frívola del momento. El relato cuenta la situación en la que se ve involucrado un hombre de carácter débil, el duquesito –por la manera de nombrarla, ya se nos informa de su personalidad– frente a la mundana criolla, como la describe el narrador:

“Tula Varona reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en París.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 29)

Al principio, el narrador muestra a la protagonista de una manera casi simpática, aunque en seguida nos pone sobre aviso al compararla con el felino animal:

“Sus movimientos eran graciosos, pero su alegría, demasiado nerviosa resultaba inquietante como las caricias de los gatos.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 28)

El protagonista masculino, Ramiro Mendoza –el duquesito– es el clásico petimetre español que quiere correr aventuras en París y va a caer en las redes de Tula Varona. Podemos apreciar su debilidad en la siguiente frase:

“El duquesito, la desnudaba con los ojos ¡Vaya una mujer! Tenía los contornos redondos, la línea de las caderas ondulante y provocativa... El buen mozo tuvo intenciones de cogerla por la cintura y hacer una atrocidad.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 28)

Ella, como prototipo de mujer fatal, hace todo lo posible por provocarle con la única idea de despre- ciarle después. Le lleva a su casa para consumir el engaño, invitándole a beber; llega a retarle con el juego de la esgrima. Finalmente, sentados en el diván, tiene lugar el desenlace, cuando el pobre ya no puede resistir por más tiempo:

“La criolla ríe, se mueve, gesticula, todo a un tiempo, con coquetería vivaz e inquietante. [...] Aprovechan- do un momento en que ella torna la cabeza, se inclina y la besa en los cabellos furtivamente, con ternura tímida. La criolla lanza un grito trágico.[...] (Valle-Inclán, 2002: t. I, 36)

Él acaba por sucumbir:

“¡Déjeme usted que la adore!... [...]

Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardimiento, y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres

galantes, placíale despertar deseos que no compartía. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 36)

A medida que se aproxima el fin del relato, podemos experimentar hasta qué punto llega su crueldad:

“Ramiro Mendoza no pudo contenerse más, y la estrechó con ardor. Ella se desasíó rechazándole:

-¡Déjeme usted, canalla!

Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara [...] le azotó el rostro una y otra vez, sintiendo a cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres [...]

El duquesito lívido de coraje, salió atropellando al criado. La criolla, apenas le vio desaparecer hizo una mueca de burla [...]

Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubría: experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada de su cuerpo [...] enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquivia...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 36-37)

Del último cuento, *Rosarito*, la protagonista pasará a ser Maria Rosario en la *Sonata de primavera*. La historia será la misma: el don juan que manipula y engaña a la adolescente. Este relato tiene una dimensión diferente a las anteriores. Pasamos de contemplar a las mujeres fatales al extremo opuesto, es decir, a las mujeres angelicales e inocentes, víctimas del seductor. En el cuento será Don Juan Manuel Montenegro, hombre que frisaba los sesenta, de casa linajuda, como dice el narrador, y que en la *Sonata* pasará a ser el Marqués de Bradomín. El relato está ambientado en una mansión solariega de Galicia; dentro de ella se encuentran la condesa, su nieta y el clérigo que lee en voz alta para entretenerlas durante la velada. La primera descripción con que nos encontramos de Rosarito está dotada de elementos claramente *prerrafaelitas*:

“Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo [...] Rosarito recordaba esas ingenuas madonnas pintadas sobre el fondo de estrellas y luceros.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 77)

Algunas páginas después, encontramos otra descripción de la adolescente con las mismas características:

“Los ojos -del seductor- se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada que con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 83)

En otras ocasiones recurre el narrador a la comparación de algún elemento físico de Rosarito con los de una novicia:

“Las pestañas de Rosarito rozaron la mejilla con tímido aleteo y permanecieron inclinadas como las de una novicia”. (Valle-Inclán, 2002: t. I, 88)

Otras veces son las manos, como vemos en esta descripción en la que el don Juan está seduciéndola:

“El fuego del rubor quemábale las mejillas. [...] Temblorosa, con el temblor que la proximidad del hombre infunde en las vírgenes, quiso huir de aquellos ojos sinópticos y dominadores, [...] llorosa, vencida, cubriose el rostro con las manos ¡aquellas hermosas manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 89)

Toda la trama del relato se desarrolla durante esa velada en la que el seductor pasará la noche en la mansión, cobijado por la condesa, su prima. En el momento que aparece don Juan Manuel Montenegro, se puede adivinar el mal presagio de lo que ha de acontecer. Encontramos en este cuento, una vez más, el carácter de superstición y espiritismo, como ya viéramos en relatos anteriores, aquí todavía con mayor precisión. Nada más aparecer el protagonista, Rosarito presagia algo extraño:

“Estaba muy pálida. Su voz, un poco velada, tenía esa inseguridad delatora del miedo y de la angustia. [...] El capellán la miró con extrañeza.

-¿Qué le pasa, señorita Rosario?

La niña entreabrió los ojos y lanzó un suspiro:

- Diga don Benicio, será algún aviso del otro mundo? [...]

- Hace un momento juraría haber visto entrar por esa puerta a don Juan Manuel...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 78)

En el momento en que va a acontecer la tragedia, Rosarito la nota como evidente. Está apoyada en el dintel del pasillo por donde ha de conducir al seductor a su dormitorio, pues tiene que guiarle con la lámpara encendida:

“Sentíase presa de una turbación llena de palpitaciones tumultuosas y confusas. En aquella actitud de caríatide, parecía figura ideal detenida en el lindar de la otra vida. Estaba tan pálida y tan triste, que no era posible contemplarla un instante sin sentir anegado el corazón por la idea de la muerte...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 90)

Cuando llega el punto álgido de la escena aparece el gato negro. La condesa, que se ha quedado dormida en el diván, oye un grito. Se despierta y hace la señal de la cruz:

“Un gatazo negro acéchala con ojos lucientes. La condesa siente el escalofrío del miedo. Por escapar a esta obsesión de sus sentidos se levanta y sale de la estancia. El gatazo negro la sigue maullando lastimeramente: su cola fosca, su lomo enarcado, sus ojos fosforescentes le dan todo el aspecto de un animal embrujado y macabro.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 91)

En el momento en que la condesa llega al dormitorio se da cuenta de la tragedia que ha acontecido. El narrador describe la escena con elementos propios del misterio y el horror:

“... una mancha negra pasa corriendo sobre el muro: tomaríasela por la sombra de un pájaro gigantesco: se la ve posarse en el techo y deformarse en los ángulos; arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas: de improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro y galopa por él como una araña... La condesa cree morir. [...] Se acerca al lecho [...] ¡Rosarito está allí...inanimada, yerta, blanca! [...] por su corpiño corre un hilo de sangre!... El alfilerón de oro que momentos antes aun sujetaba la trenza de la niña, está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón.

¡La rubia cabellera extiéndese por la almohada, trágica, magdalénica!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 92)

El siguiente volumen que comentaremos brevemente es el titulado *Corte de amor, florilegio de honestas y nobles damas*, publicado en 1903. Al igual que *Femeninas*, consta de varias historias dedicadas a mujeres, cuatro en concreto, si bien las dos últimas son una repetición, pues *La condesa de Cela* ya figuraba en *Femeninas*, y *Augusta* es el mismo cuento de *Epitalamio*; por lo que sólo nos queda detenernos en las dos restantes: *Rosita* y *Eulalia*. No se puede dar la fecha de escritura pues, a diferencia de los relatos anteriores, éstos no están fechados.

Nos llama poderosamente la atención el relato de *Rosita* por estar ambientado en Sevilla, algo inusual hasta ahora en los relatos del escritor gallego; es un relato más adecuado a los escritos de los hermanos Manuel y Antonio Machado, especialmente a las obras de teatro; también nos hace evocar los cuadros de Julio Romero de Torres, producción una y otra que atenderemos en el apartado correspondiente (3. 2. c. 2). Sabemos de la amistad que unía al escritor gallego y al pintor andaluz. Tanto por el contenido como por la forma en que está escrito, el cuento de *Rosita* podría encajar dentro de la influencia del *prerrafaelismo* según la que hemos considerado como vertiente andaluza, tal y como se verá en los puntos citados. Como protagonista, Rosita es una especie de mujer fatal, al estilo de Carmen, pero sin llegar a poseer connotaciones malévolas. Es una mujer que ha corrido mucho mundo, incluso ha sido bailarina de El Molino Rojo de París. Observamos las descripciones que hace el narrador respecto a Rosita:

“La risa volvió a retozar en los labios de Rosita Zegri, aquellos labios de clavel andaluz, que parecían perfumar la brisa.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 126)

Varias páginas más adelante se vuelven a repetir las mismas frases:

“Y en aquellos labios de clavel andaluz, la risa era fragante, el aire se aromaba.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 132)

El narrador continúa describiendo la personalidad de la protagonista y sus avatares:

“Y Rosita Zegri cruzaba las manos con trágico abatimiento. ¡Para eso había dejado su escenario de El Molino Rojo, y los amigos de París, y aquellas alegres cenas del amanecer, las adorables cenas que Rosita terminaba siempre saltando sobre la mesa del festín y bailándose sevillanas entre las copas rotas y las flores marchitas. [...] ¡Ella era muy gitana! Todas sus palabras tenían un aleteo gracioso, como los decires de las manolas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 133)

Se dan en el relato otras descripciones semejantes que, aunque pretenden aproximarse a las característi-

cas de mujer fatal, no llegan, como antes hemos señalado, a la presencia del mal en la protagonista:

“Hablabla con adorable alocamiento, entornando los ojos de princesa egipcia.

Bajo sus pestañas parecía mecerse y dormitar la visión maravillosa del tiempo antiguo, con las serpientes dóciles al mandato de las sibilas, con los leones favoritos de cortesanas y emperatrices. Siempre riendo, riendo, proseguía el cuento cascabeleante de sus aventuras.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 134)

Comentaremos por último el cuento *Eulalia* por la gran semejanza que tiene la protagonista con la obra plástica *Ofelia* del pintor *prerrafaelista* J. Millais. Naturalmente Eulalia es una mujer casada, como la mayoría de las protagonistas de los cuentos de Ramón del Valle-Inclán. El narrador la presenta en el momento en que, saludando a sus tres hijas, se aleja de los jardines de su casa en dirección al embarcadero para encontrarse con su amante. Los enamorados van a verse por última vez, a sabiendas de que su amor es imposible. En el regreso a su hogar, Eulalia lleva consigo las cartas de amor que Jacobo, su amante, le ha devuelto. Desde la barca va arrojándolas al agua y, finalmente, tras la estela que dejan las cartas en el río, Eulalia decide arrojarle también al agua. Podemos observar en la descripción que hace el narrador respecto al cuerpo de Eulalia flotando sobre las aguas, las mismas características que acompañaban al cuerpo de Ofelia y, al leer el párrafo, nos parece estar contemplando el cuadro que creara el pintor *prerrafaelista*:

“Arrastrado por la corriente, en medio de la indecisa bandada de sus cartas, iba el cuerpo de Eulalia. La luna marcaba un camino de luz sobre las aguas, y la cabellera de Eulalia, deshecha ya, apareció dos veces flotando.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 156)

El siguiente título que comentaremos de Valle-Inclán son las *Sonatas*, por su clara evidencia con las dos vertientes del *Prerrafaelismo*. En el comentario a los cuentos hemos seguido el orden cronológico por parecernos más coherente pero, en las *Sonatas*, a pesar de que no fueron escritas cronológicamente –ya que según este orden serían: *Otoño* (1902), *Estío* (1903), *Primavera* (1904), *Invierno* (1905)– es obligado seguir los ciclos temporales pues todas ellas guardan una unidad relacionada con las vivencias del protagonista, el marqués de Bradomín, y la evolución de su existencia. Las cuatro piezas nos presentan una especie de biografía del personaje, adecuándose cada parte a su edad. Es decir, la de *Primavera* cuenta la etapa de juventud y así sucesivamente hasta llegar a la de *Invierno*, en la que narra su última etapa.

Veremos una vez más en las *Sonatas*, la correlación entre el autor gallego y Rubén Darío. El inicio está encabezado por un soneto del poeta hispanoamericano cuyo título es *Al señor marqués de Bradomín de Rubén Darío, su amigo*; por lo tanto es evidente la amistad que les unía así como el interés de Valle-Inclán por la obra del escritor americano. Varios son los críticos que se decantan por esa correlación, como hemos podido ver y seguiremos haciéndolo. Comenzando por el estudio sobre las *Sonatas* de A. Zamora Vicente, observamos cómo también el crítico unifica de alguna manera el origen de esta obra con Rubén Darío, pues éste está muy influenciado por la literatura francesa que asimismo parece aflorar en el título de Valle-Inclán: “Las *Sonatas* tienen ascendencia francesa. En realidad se trata de una herencia [...] de todo el acervo poético de las escuelas francesas postrománticas. Esa herencia llega a España a través de Rubén Darío.” (Zamora Vicente, 1969a: 15). L. Schiavo, en su edición sobre la *Sonata de otoño* y *Sonata de*

*invierno*, anota la misma idea en su introducción: “La presencia de Rubén Darío es casi una constante en la obra de Valle-Inclán. La amistad entre los dos escritores era estrecha en la época de publicación de las *Sonatas*, [...] Las preferencias estéticas son las mismas y los tópicos, comunes. Además, a Valle-Inclán le gusta contaminar sus textos y así, por ejemplo, María Antonieta ruge como la faunesa antigua del poema *Ite, Misa est*, de Darío.” (Schiavo, 1990: 25).

En las *Sonatas* nos encontraremos con las dos tipologías de mujer, la *donna angelicata* y la mujer fatal; ambas se irán alternando a través de ellas. Además, la presencia de la dicotomía bien/mal se manifiesta con mayor amplitud a través del protagonista masculino, el Marqués de Bradomín, como representante de todo lo negativo, frente a las indefensas mujeres, especialmente en las *Sonatas de Primavera y de Otoño*, engañadas por el seductor. En la *Sonata de Estío*, en cambio, domina la presencia de la mujer fatal con la Niña Chole. Según anota A. Zamora Vicente, “Dentro de las *Sonatas*, una de las cualidades más intensas, pertinazmente mantenida, es esta dualidad de mundos y de vertientes, de la que el contraste es la forma primaria: Hay que reconocer que, como terca voluntad de estilo, Valle Inclán ha conseguido el triunfo total.” (Zamora Vicente, 1969a: 74). En abundantes ocasiones, el crítico señala ejemplos de ese contraste representado por la presencia del bien y del mal. Así argumenta dicha presencia: “Piedad, satanismo. Contestura de contarios que esgrimen su encono incesantemente. [...] Subordinada a aquella mezcla confusionista de virtud y pecado, y como complemento adecuado a su efectismo escandaloso, una ley de contraste se hilvana entre los pliegues de las *Sonatas*, como una escondida armonía cómplice, que surge naturalmente en cada aventura, en cada recodo, como una oportuna, necesaria floración.” (Zamora Vicente, 1969a: 70).

La *Sonata de primavera* está protagonizada única y exclusivamente por la *donna angelicata*, *prerrafaelita* medieval; en la siguiente será la mujer fatal la que domine; en la tercera, vuelve a aparecer la *donna angelicata* que nos hace evocar a la María Ferres de *Il piacere* de D’Annunzio, y en la última será una mezcla de ambos modelos la que se dibuje en el protagonismo femenino, al estilo de la obra rubeniana. En la *Sonata de primavera*, el autor se basa en ejemplos *prerrafaelitas* medievales, algo que también había hecho Rubén Darío. Comenzaremos por citar algunas de las comparaciones que hacen diversos críticos al respecto; si nos fijamos, por ejemplo, en la edición de P. Gimferrer de la *Sonata de primavera*, apreciamos el siguiente comentario: “La de Primavera es la más tierna y sutil de las *Sonatas*. Ambientada en una Italia que el autor no había visitado entonces, recrea, más certeramente que el refinado y bello pastiche de los prerrafaelistas británicos, el auténtico clima pictórico de los primitivos italianos del siglo XV. [...] La prosa de Valle-Inclán evoca un mundo con un linaje particular de sabiduría rítmica del que no existían precedentes en castellano, salvo en la prosa de Rubén Darío.” (Gimferrer, 1997: 13). Del mismo modo, A. Zamora Vicente, en su edición a la *Sonata de Primavera*, hará comentarios parecidos: “Una de las preocupaciones de Valle-Inclán, por ejemplo, era el primitivismo. Había que citar inevitablemente a los pintores del *quattrocento* italiano. Ya lo había hecho Rubén Darío en *El reino interior*, donde Sandro Botticelli suena y resuena armónicamente. De ahí que las princesitas Gaetani, en *Sonata de primavera*, recuerden muchas veces a figuras del pintor florentino, el más lírico de ese período.” (Zamora Vicente, 1969b: 17). El mismo crítico, en su estudio *Las Sonatas de Valle Inclán*, señala la comparación entre Rubén Darío y el escritor gallego; por ejemplo, con el poema *Ite, misa est* del libro *Prosas profanas*, donde Darío compara el amor inspirado por la mujer con elementos litúrgicos sagrados, insertándola en el altar donde se celebra la misa; y más concretamente, en las frases

del poema de Rubén Darío ‘Su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,/ y alzo al son de una dulce lira crepuscular’, señala el crítico que:

“El verso rubeniano lo encontramos aplicado a María Rosario: ‘En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías; *¡manos diáfanas como la hostia!*’ (P. 136). ‘Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, *que era como altar de lino albo y rizado de encaje*’ (P. 136). En torno a María Rosario se repite constantemente esta fluencia enemiga, como en homenaje a su indiscutida santidad: ‘Yo me detuve porque esperaba huir y no encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco’ (P.160).” (Zamora Vicente, 1969a: 52-53)

Estos últimos ejemplos son válidos, haciendo la salvedad de que en el poema *Ite, misa est* de Rubén Darío, no es la *donna angelicata* la protagonista sino más bien la mujer fatal. A. Zamora Vicente insiste de forma exhaustiva en el primitivismo que rodea las *Sonatas*, primitivismo con el que volveremos a encontrarnos, con mayor precisión si cabe, cuando hablemos de la obra *Flor de Santidad* (1904). En términos generales así lo expone el crítico:

“Cada época ha buscado en el arte el polo más allegado a sus querencias reales. [...] El modernismo vuelve al arte primitivo, por lo que tiene de dulce temblor asombrado, y, a la vez, por lo que encierra de hallazgo, de novedad. El prerrafaelismo inglés había establecido la norma. Dante Gabriel Rossetti, es brújula del movimiento. [...] El arte y la crítica europeos encuentran a los sieneses y florentinos del tipo de Fra Angelico, de Orcagna, de Giotto, de Botticelli. Más tarde a los primitivos flamencos. Y ya encontrada la ruta, el primitivismo se extiende a climas y resquicios de candidez, de límpida pureza y de elementos desprendidos de esos cuadros ingenuos.” (Zamora Vicente, 1969a: 94-95)

Para testimoniar el comentario, A. Zamora Vicente pone como ejemplo un poema de Rubén Darío dedicado al *Angelus*, tema primitivo por excelencia, señalando, al mismo tiempo, el poema del *Reino interior*. Y el crítico continúa insistiendo: “Sí; primitivismo, y primitivismo pictórico por lo general. Por lo menos dentro del modernismo neto, empeñosamente entregado a su quehacer. Cuando este primitivismo se hace preocupación, real tarea, en los hombres del 98, nos encontramos con esos encañados recuerdos de la vieja lírica inicial: Berceo -o Manrique- evocados por Machado, por ejemplo. [...]” (Zamora Vicente, 1969a: 95-96).

Pero pasemos directamente a la obra para escudriñar mejor las manifestaciones aplicadas al *Prerrafaelismo* medieval. Otra estudiosa que se interesa por la obra del escritor gallego es L. Litvak, quien también opina que “A Valle-Inclán le atrae muy especialmente el prerrafaelismo. Sus angélicas mujeres se pueden unir a toda una serie que va desde el Dante hasta Dante Gabriel Rossetti. Muchos de sus tipos femeninos están claramente inspirados en la pintura medieval.” (Litvak, 1980: 195).

Después de todos estos preámbulos, pasamos a introducirnos directamente en los comentarios a la *Sonata de primavera*. Como se había anunciado anteriormente en la primera *Sonata*, referida a su época de juvenud, el autor sitúa al Marqués de Bradomín en Italia, al servicio del Papa como guardia noble. Éste le envía para hacer llegar el capelo cardenalicio al príncipe Gaetani que se encuentra en su lecho de muerte. En el palacio Gaetani conoce Bradomín a las hijas del matrimonio Gaetani. La mayor, María Rosario, con



apenas veinte años, destinada para la vida monacal, está en vísperas de entrar en el convento. En la primera descripción de la protagonista se observan los rasgos físicos relacionados con el resto de las mujeres *prerrafelitas* que hemos visto hasta ahora:

“María del Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 331)

La palidez es un término del que casi podemos decir que abusa Ramón del Valle-Inclán a la hora de retratar a sus protagonistas femeninas; tópico, por otra parte, propio del momento. Observamos igualmente las comparaciones que hace de las protagonistas con las pinturas medievales. Nos detenemos en un comentario del mayordomo al Marqués de Bradomín contándole las virtudes que adornan el alma de María Rosario, y el narrador describe la situación comparándola con una estampa medieval:

“...y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 346)

Con frecuencia, utiliza la comparación tanto de María Rosario como de sus hermanas, con la paloma, ave emblemática de los pintores medievales. Cuando contempla a las cinco hermanas en el jardín dice:

“Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 338)

Y acto seguido comentará sobre las cinco hermanas que, después de recoger abundantes rosas, están tejiendo ramos:

“Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos de sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como misticos haces encendidos.” (Valle-Inclán, 2002, t. I, 338)

Otras veces las comparaciones serán directas con los pintores medievales. María Rosario tiene a la hermana pequeña en brazos y el narrador describe así la estampa:

“Yo veía cómo la infantil y rubia guedeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario, y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la Virgen.” (Valle-Inclán, 2002, t. I, 341)

Una estampa medieval muy utilizada por los escritores del momento –ya lo habíamos visto en la novela de Pío Baroja, *La casa de Aizgorri*– es la de representar a la protagonista repartiendo limosna a los mendigos y deseando utilizar su mansión como albergue:

“Cuando volví al palacio Gaetani, hallé a María Rosario en la puerta de la capilla repartiendo limosnas entre una corte de mendigos que alargaban sus manos escuálidas bajo los rotos mantos. María Rosario era una fi-



gura ideal que me hizo recordar aquellas santas hijas de príncipes y reyes: Doncellas de soberana hermosura, que con sus manos delicadas curaban a los leprosos. El alma de aquella niña encendíase con el mismo anhelo de santidad.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 348)

Más adelante insistirá el narrador en la manera de comportarse de la protagonista ante el drama de los mendigos:

“María Rosario lloraba en silencio y resplandecía hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besar sus manos.[...]

Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas, que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia.

María Rosario tenía una leyenda, y los lirios blancos de la caridad también la aromaban.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 349)

En el estudio de A. Zamora Vicente sobre las *Sonatas de Valle Inclán*, está ampliamente demostrado el interés del escritor por la pintura primitiva, como ya hemos señalado y seguiremos haciéndolo, dada su importancia; así lo señala el crítico: “Todo el arte modernista está traspasado de cultura artística. [...] Valle Inclán tiene claras debilidades pictóricas. Es un gran aficionado a la pintura. En su biografía no faltan episodios que lo acreditan como buen conocedor de la materia. Y, fiel a la moda literaria, el primitivismo le atrae. [...] De todas las *Sonatas*, la de *Primavera* es la más henchida de rastros pictóricos, plásticos. (Zamora Vicente, 1969a: 96).

Añadimos otro ejemplo; en una ocasión, Bradomín compara a las princesas Gaetani con el cuadro de Botticelli, *La Primavera*:

“Salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 355)

La plasticidad que presenta la *Sonata de primavera* llega igualmente a los pintores *prerrafaelistas* ingleses, pues la imagen que describimos a continuación de María Rosario, nos lleva a compararla con la *Beata Beatriz* de Dante Gabriel Rossetti:

“Yo [...] contemplaba a María Rosario. Parecía sumida en un sueño. Su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante, como si hablase con almas invisibles, y sus ojos inmóviles, abiertos sobre el infinito, miraban sin ver.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 344)

El párrafo tiene una segunda parte en la que se aprecia la característica de mujer redentora que ya veíamos en su momento, al comentar la novela de G. D’Annunzio *Il piacere*, en su protagonista María Ferres; en esta ocasión es el Marqués de Bradomín quien otorga esa cualidad a María Rosario:

“Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor ardiente como una llama mística. Todas

mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 344)

Incluso va más lejos al considerar a María Rosario una santa y así la menciona en varias ocasiones:

“... volví la cabeza y busqué con los ojos la blanca figura de María Rosario.  
La Santa ya no estaba.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 359)

Dos páginas después, emplea el mismo calificativo:

“Llegué cauteloso a la ventana y salté dentro. La Santa dio un grito: Se dobló blandamente como una flor cuando pasa el viento, y quedó tendida, desmayada. (Valle-Inclán, 2002: t. I, 361)

A continuación pronuncia la frase comentada en otras ocasiones, referida a las manos femeninas:

“En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías: ¡Manos diáfanas como la hostia!...”  
(Valle-Inclán, 2002: t. I, 361)

En uno de los diálogos con la protagonista, vuelve a repetir:

- “Os contemplo tan alta, tan lejos de mí, tan ideal, que juzgo vuestras oraciones como las de una santa. [...] Acaso podré olvidaros, pero este amor habrá sido para mí como un fuego purificador.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 379)

Un elemento imprescindible, utilizado en la literatura del momento y que no deseábamos pasara inadvertido, es la descripción de los jardines por su plasticidad. En las *Sonatas* tienen gran importancia. El autor utiliza para describirlos adjetivos como ‘milenarios’, ‘seculares’, acrecentando la sensación del paso del tiempo, a la vez que les otorga aspectos de quietud y de misterio. Así describe el jardín del palacio Gaetani:

“Las veredas de mirtos seculares, hondas y silenciosas, parecían caminos ideales que convidaban a la meditación y al olvido, entre frescos aromas que esparcían en el aire las yerbas humildes que brotaban escondidas como virtudes. [...] Una vibración misteriosa parecía salir del jardín solitario, y un afán desconocido me oprimía el corazón. Yo caminaba bajo los cipreses...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 368)

Otras veces nos presenta a la protagonista en la quietud del jardín con la plasticidad propia de una pintura:

“Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo un libro. Seguí andando con los ojos fijos en aquella feliz aparición.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 368)

En la obra *Flor de santidad*, encontramos una estampa muy parecida; la protagonista, Ádega, está dibu-

jada del mismo modo, bajo los arcos del pórtico de la iglesia, aunque en sus manos no tiene un libro sino la rueca.

A. Zamora Vicente opina que Valle Inclán, a la hora de representar estos jardines, se inspira nuevamente en la pintura primitiva: “Los componentes de esta naturaleza son fundamentalmente pictóricos. Como otros muchísimos aspectos de las *Sonatas*, el noble jardín del palacio Gaetani, está arrancado de los cuadros primitivos italianos.” (Zamora Vicente, 1969a: 78). Insiste el crítico en la gran variedad de elementos primitivo medievales que adornan la *Sonata de primavera*: “La dulzura de María Rosario es primitivismo” (Zamora Vicente, 1969a: 96). Y nos remite al ejemplo anteriormente citado, para señalar que la sucesión de pórticos “...nos traen a la memoria la larga serie de soportales nobilísimos de la pintura del *quattrocento*, que sirven de marco a las Anunciaciones. Sucesión de pórticos hay en la pintura de Bonozzo Gozzoli; de Antonello da Messina, de Carpaccio. Difícilmente se encontraría un ejemplo más plástico de este alejamiento de lo terrenal que supone la visión de María Rosario.” (Zamora Vicente, 1969a: 96).

De los numerosos ejemplos que cita el crítico, señalamos otros muy significativos que no se refieren únicamente al jardín del palacio sino a todo el paisaje que forma parte de la *Sonata*, desde que el protagonista se adentra en la ciudad de Liguria. Como muy bien anota A. Zamora Vicente, tuvo que inspirarse en las obras pictóricas para elaborar el paisaje con tanta precisión. Así lo confirma el siguiente comentario: “A lo lejos, almenados muros se destacaban, negros y sombríos, sobre celajes de cielo azul. Era la vieja, la noble, la piadosa ciudad de Liguria. ¿De qué pintura italiana primitiva se ha desprendido esta almenada ciudad sobre celajes de cielo azul? Valle Inclán no conoce Italia cuando escribe la *Sonata de Primavera*. En cualquier pintor italiano del siglo XV se nos presenta ese rasgo de la ciudad en la lejanía. Al leer estas palabras de Valle Inclán nos surgen en seguida los fondos de algunas obras maestras del XV italiano.” (Zamora Vicente, 1969a: 78).

Nos fijaremos a continuación en otros elementos que podemos ver en las *Sonatas*, comunes a los que aparecían en los cuentos; son los ejemplos de superstición o de fatalismo, asociados a las acciones negativas del Marqués de Bradomín. Podemos apreciar cómo en todas ellas se le compara con Satanás. En la *Sonata de primavera* es María Rosario quien, ante el accidente mortal de la hermana más pequeña, culpa a él de la tragedia con la expresión varias veces repetida: ¡Fue Satanás! De igual manera termina la *Sonata de otoño* pues la protagonista empleará las mismas palabras dirigidas al Marqués de Bradomín: “Me das miedo, porque no eres tú quien habla: Es Satanás... Hasta tu voz parece otra... ¡Es satanás!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 516). En la *Sonata de invierno*, será el propio Marqués de Bradomín quien se compare directamente con el maligno: “Yo, como si fuere el diablo, salí de la estancia.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 586).

Pasamos a comentar la *Sonata de estío* que, como contrapunto a la de *Primavera*, la protagonista es la mujer fatal, en este caso *La Niña Chole*. Ya la habíamos visto en el cuento del mismo título, comentado anteriormente. De hecho, la primera parte de la *Sonata* es el cuento sin variar ni un ápice: la única diferencia es que, si en el cuento el protagonista termina huyendo de la Niña Chole por intuir el peligro que ésta le puede acarrear, en la *Sonata* la historia continúa con un desarrollo mucho más complejo. Los dos protagonistas emprenden un viaje con diferentes destinos. Ella se dirige a reunirse con su marido, un general. A lo largo de la historia vemos que el tal marido es su padre, por lo que la obra revela el incesto. Ya habíamos visto en obras de otros escritores comentadas –Ángel Ganivet, Miquel de Palol– este tópico, si bien en aquéllas se intuía sólo como idea; aquí, sin embargo, se da como realidad. Pero centrémonos en el objetivo primordial de nuestro estudio: esa ambivalencia místico-profana que en esta ocasión podemos

apreciar con mayor intensidad.

El Marqués de Bradomín y la Niña Chole salen juntos de Veracruz y pasan su primera noche en un convento haciéndose pasar por matrimonio. El hecho de que el lugar donde pasen la noche sea un convento le da mayor carácter de profanación, y si a esto añadimos las descripciones y comentarios, tanto del narrador como del protagonista, que en el fondo son la misma persona, podremos observar con más detalle este aspecto. Tomemos como ejemplo el momento en el que el Marqués de Bradomín pasea por la quietud del lugar, afirmando:

“En aquella santa paz el acompasado son de mis espuelas despertaba un eco sacrílego y marcial.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 416)

En otro momento son los deseos de poseer a las mujeres consagradas a Dios, muy típico en las *Sonatas*:

“La Madre Abadesa estaba muy bella [...] sentí la tentación de pedirle que me acogiese en su celda...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 417)

A tal punto llega el afán de profanar lo sagrado que el Marqués de Bradomín yace con la Niña Chole cuando las campanas del convento tocan a muerto porque una monja ha fallecido durante la noche. A. Zamora Vicente anota también el ejemplo para hablar del contraste entre lo sagrado y lo profano: “En la *Sonata* mexicana, ese contraste nos hiere con un estremecimiento apesadumbrado la noche de amor de Bradomín y la Niña Chole, en el recinto sagrado de un convento.” (Zamora Vicente, 1969a: 72). Varias páginas más adelante, volverá a hablar del mismo párrafo: “Frente al vendaval erótico desencadenado en la alcoba, afuera, sobre el caserón dormido, resuena la campana que anuncia una muerte: ‘La campana seguía sonando lenta y triste’. Y a la mañana siguiente: ‘Las campanas del convento tocaron a misa, y la Niña Chole quiso oírla antes de comenzar la jornada.’” (Zamora Vicente, 1969a: 146-47). Son sobreabundantes los ejemplos de esa ambivalencia sagrado-profana, en las *Sonatas*:

“La Niña Chole se estremecía en delicioso éxtasis, y sus manos adquirían la divina torpeza de las manos de una virgen.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 454)

En otra ocasión, el protagonista hace reflexiones como esta:

“Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las Virtudes.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 432)

Nos detenemos a continuación en las descripciones que aplica el protagonista a la Niña Chole como mujer fatal; una vez más se hace presente la importancia de la cabellera femenina como arma de seducción:

“Yo adiviné su pecado. Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y Salomé.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 421)

Anotamos el comentario que hace L. Litvak refiriéndose a esta comparación de la Niña Chole, para llegar a situarla en los primigenios ejemplos del mal: “Muchas frases imparten a la Niña Chole el prestigio de una antigüedad legendaria; la referencia a arcaísmos, al vestuario antiguo y a la misma vetustez de la lengua y la raza. Así se transforma la mujer en un ídolo eterno, con eterna belleza y eterna enigmática sonrisa, la de Lily, nombre evocador de Lilith; el genio femenino del mal.” (Litvak, 1979:143). Cuando hemos hablado de Dante Gabriel Rossetti, al comentar el cuadro *Lady Lilith* y su respectivo poema titulado *Belleza del cuerpo*, ya hablamos de los orígenes ancestrales de este personaje, así como de sus connotaciones diabólicas. Del mismo modo que, al comentar el cuento de Valle-Inclán, *La Niña Chole*, antecedente de esta *Sonata*, establecimos la relación entre los nombres Lili y Lilith, al respecto.

Otras veces es la comparación con un felino, que tanto agrada a Valle-Inclán:

“La Niña Chole vino a colgarse de mi brazo, rozándose como una gata zalamera y traidora.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 430)

En las descripciones femeninas el autor da gran importancia a los ojos y a la boca, además de a las manos, de las que ya hemos señalado algunos ejemplos. Los ojos son elemento imprescindible en la descripción de las mujeres angelicales, en cambio la boca tiene mayor importancia a la hora de describir a la mujer fatal:

“La Niña Chole calló, y en su boca muda y sangrienta vi aparecer la sonrisa de un enigma perverso.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 431)

“Mis labios buscaron nuevamente aquellos labios crueles. [...]”

Aquellas palabras tenían el encanto apasionado y perverso que tienen esas bocas rampantes de voluptuosidad, que cuando besan muerden...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 454)

Finalizaremos los comentarios a esta *Sonata*, nuevamente con las aportaciones de L. Litvak, la cual considera que Valle-Inclán asocia a la Niña Chole con toda aquella gama de arpías, sibilas y esfinges de la literatura intoxicada de *Preraphaelismo* y simbolismo rosacruciano; para ello, se basa en las siguientes frases de la *Sonata*: “Bajo sus pestañas parecía mecerse y dormitar la visión maravillosa del tiempo antiguo con las serpientes dóciles al mandato de las sibilas.” (Valle Inclán, cit. Litvak, 1979: 147).

Después de comentar la *Sonata de estío*, nos adentramos a continuación en la *Sonata de otoño*; es la primera que escribe cronológicamente y está ambientada en la Galicia natal del autor, escenario que repite en *Flor de santidad*, mencionando incluso los mismos lugares. Dicho escenario encaja perfectamente con el tema de la narración pues las características otoñales, lluvia, soledad, melancolía, no podían encontrar mejor ubicación que el paisaje gallego. El protagonista, siempre el Marqués de Bradomín, acude a visitar a su prima Concha que le reclama para que esté junto a ella ante su próxima muerte. Concha es una mujer casada, con dos hijas, pero su gran amor siempre había sido su primo Xavier, el Marqués. En esta ocasión la protagonista es nuevamente la *donna angelicata* pero con alguna variación respecto a la *Sonata de primavera*, en la cual, María Rosario era la novicia consagrada a Dios. Ahora, Concha es la mujer piadosa, la que tiene que compaginar sus sentimientos religiosos con el adulterio para que esa mezcla sacroprofana esté en mayor consonancia con las características finiseculares propias del siglo XIX y principios del XX.

De la edición a las *Sonatas* de L. Schiavo añadimos el comentario siguiente relacionado con lo que señalamos: “El tema de la mujer agonizante, que se consume lentamente con sublime aceptación de su martirio, había producido fascinación estética e ideológica en el siglo XIX. A este tema se superpone, en el cruce de los siglos XIX y XX, el de la fatalidad e inevitabilidad de la lujuria: ‘¡Pobre Concha! Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer’. Lujuria que, para los pecadores vergonzantes de la época, tiene el hechizo suplementario del sacrilegio...” (Schiavo, 1990: 20-21). El comentario de L. Schiavo tiene bastante que ver con nuestros intereses ya que esa mujer, a veces agonizante, a veces soñadora, propia del romanticismo que después pasará a convertirse en mujer fatal, refleja la misma evolución que los personajes femeninos de Dante Gabriel Rossetti. Por ello y una vez más hacemos notar la influencia del *Prerrafaelismo* en la literatura de finales del siglo XIX, o más concretamente, en el Modernismo. Hemos de señalar igualmente la relación de Concha con la María Ferres de *Il Piacere*, mujer también casada y con una hija que, tras los engaños del seductor, cree tener la obligación de ser su redentora. Aquí el personaje de Concha tiene otra dimensión pues, cuando se desarrolla la historia de la *Sonata*, ésta ya ha estado unida al protagonista; y también el final es diverso ya que Concha muere físicamente mientras que María Ferres queda destruida psicológicamente, pero ambas son prototipos del decadentismo finisecular.

Veamos algunos ejemplos de connotaciones *prerrafaelitas* atribuidas a Concha como *donna angelicata*. Nos detenemos en la que aparece –como ya habíamos visto en el caso de María Rosario– situada en el jardín, marco ideal para comparar con una pintura *prerrafaelista*; observamos igualmente la presencia de las rosas blancas, atribuibles al rostro, lo mismo que viéramos en la *Sonata de primavera*:

“Concha estaba al pie de la escalinata, entretenida en hacer un gran ramo con las rosas. [...] Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el rostro de rocío, como otra rosa, una rosa blanca. Sobre aquel fondo de verdura grácil y humbroso, envuelta en la luz como en diáfana veste de oro, parecía una Madona soñada por un monje seráfico.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 478)

El mismo marco del jardín y de las rosas aparece abundantemente, como pudimos ver, en la novela de D’Annunzio, *Il piacere*, para situar a la protagonista, María Ferrres.

Fijémonos en otro momento en el que se describe el jardín; se puede establecer nuevamente una comparación con las descripciones de María Rosario; no faltan los elementos que ya viéramos en la primera *Sonata*. El narrador nos sitúa ante unos arcos cerrados por vidrieras de colores:

“En cada arco, las vidrieras formaban tríptico y podía verse el jardín [...] Aquella tarde el sol del otoño penetraba hasta el centro [...] Concha, inmóvil en el arco de la puerta, miraba hacia el camino suspirando. En derredor volaban las palomas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 494)

Se observa cómo el narrador está preparando el escenario para trasladarnos mentalmente al cuadro de la anunciación de Fray Angelico. Naturalmente, con las consabidas mezclas místico-profanas, propias de Valle-Inclán, pues la protagonista descansaba apaciblemente en los brazos del amante:

“La pobre Concha enojárase conmigo porque oía sonriendo el relato de una celeste aparición, que le fuera

acordada hallándose dormida en mis brazos. [...] Recuerdo aquel sueño vagamente: Concha estaba sentada al pie de la fuente llorando sin consuelo. En esto se le apreció un Arcángel: No llevaba espada ni broquel: Era cándido y melancólico como un lirio. [...] Le sonrió a través de las lágrimas y el Arcángel extendió sobre ella sus alas de luz y la guió...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 494-495)

Concha llora sin consuelo pensando en su pecado pero el protagonista argumenta que, debido a la celeste aparición, no ha de condenarse. Élla pregunta al Arcángel si debería entrar en un convento, pero éste no responde; le pregunta a continuación si es que va a morir pronto, a lo que el Arcángel tampoco contesta, pero le hace intuir que ese silencio es señal de que su muerte está próxima. Se aprecia en este fragmento la antítesis con la Anunciación real pues aquélla era una manifestación de vida mientras que ésta es un signo de muerte; volvemos a remarcarlo, propia de finales del siglo XIX. A. Zamora Vicente enfoca esta secuencia como una especie de evasión: “Otra forma de escapar a la rigurosidad del dogma es creer en los sueños. Y los sueños tienen un hueco profético en las *Sonatas*. [...] Concha ve en sueños un Arcángel con el que mantiene un largo diálogo. El misterio y el símbolo se añudan.” (Zamora Vicente, 1969a: 61).

Otro detalle que nos llama la atención es la manera que tiene el protagonista y narrador de denominar a Concha; prácticamente cada vez que la menciona lo hace con la expresión *la pobre Concha*; lo que nos hace pensar que ésta es una mujer por la que el protagonista siente lástima, algo que no ocurre con el resto de las protagonistas de las otras *Sonatas*, pues por María Rosario siente admiración, llegando a considerarla una santa; la *Niña Chole* le inspira temor, puesto que es una mujer fatal, y el resto de las protagonistas que nos queda por ver en la *Sonata de invierno*, no nos revelan esta impresión. Tomemos alguno de los abundantes ejemplos en los que se la denomina así, haciendo, al mismo tiempo, alusión a la blancura y a la palidez de su rostro:

“¡Pobre Concha! Era tan pálida y tan blanca como esos ramos de azucenas que embalsaman las capillas con más delicado perfume al marchitarse.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 48)

Unas páginas más adelante encontramos expresiones semejantes a la anterior:

“¡Pobre Concha!... Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo [...] Cuando me desperté ella estaba incorporada en las almohadas, con tal expresión de dolor y de sufrimiento, que sentí frío.

¡Pobre Concha! Al verme abrir los ojos todavía sonrió.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 489)

La palidez adquiere a veces caracteres sagrados; Concha se encuentra ante la chimenea, describiendo el narrador la escena del siguiente modo:

“La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos.” (Valle-Inclán 2002: t. I, 467)

Nos fijamos a continuación en la ambivalencia bien/mal de la que la *Sonata de otoño* posee ejemplos en abundancia; anotamos sólo algunos:



“¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros triunfos del amor y de su gloriosa exaltación.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 482)

La mezcla de lo sagrado-profano llega hasta el punto de comparar el lecho de Concha con un altar, como también viéramos –y ya hemos comentado– en Rubén Darío, especialmente en el poema *Ite, misa est*. Ramón del Valle-Inclán, a través del protagonista, expresa uno de los momentos en los que se encuentra en el lecho de Concha. En otra ocasión dirá:

“La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 490)

No queremos pasar por alto la importancia que Valle-Inclán también da al cabello femenino, como hicieran los *prerrafelistas*, y que en tantas ocasiones hemos comentado:

“Quitó el alfilerón de oro con que se sujetaba el nudo de los cabellos, y la onda sedosa y negra rodó sobre sus hombros:

- Ahora tu frente brilla como un astro bajo la luna. ¿Te acuerdas cuando quería que me disciplinases con la madeja de tu pelo?

Concha, cúbreme ahora con él.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 471)

Al final de la obra volverá a insistir sobre el mismo tema de la cabellera convertida en látigo:

“El nudo de sus cabellos se deshizo, y levantando entre las manos albas la onda negra, perfumada y sombría, me azotó con ella.

Suspiré parpadeando:

- ¡Es el azote de Dios! [...]

- ¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!

Azótame hasta morir!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 516)

La diferencia respecto a la cabellera femenina es que los *prerrafelistas* la utilizaban como símbolo de sensualidad, mientras que Valle-Inclán la emplea con connotaciones sadomasoquistas que, a su vez, configuran la tan mencionada simbiosis sagrado-profana.

Analizaremos brevemente la *Sonata de invierno*. Decimos brevemente porque creemos que ya está casi todo dicho en las anteriores y no encontraríamos sino muestras de rasgos coincidentes. Únicamente cabría destacar que en la última *Sonata* son varias mujeres las protagonistas sin llegar a alcanzar la importancia de cada una de las precedentes. Señalamos tres de ellas por considerarlas con mayor significación. En esta última *Sonata*, el protagonista se encuentra en la decrepitud de su vida pero, aún así, siente deseos de ejercer en su tarea de seductor. Al recordar los acontecimientos que han tenido lugar a lo largo de su vida, rememora los amores que relatara en las anteriores *Sonatas*. El inicio de la obra lo confirma: “Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor.” (Valle-In-



clán, 2002: t. I, 525). En la *Sonata de invierno* nos encontramos al Marqués de Bradomín en Estella, como caballero del aspirante a rey, Carlos VII, en los prolegómenos de la tercera guerra carlista. Don Carlos y su esposa, Doña Margarita, son retratados por el narrador como personas admiradas. A pesar de intentar situarla en una acción real, como pretende el autor, la obra cuenta con grandes dosis de fantasía, como el resto de las *Sonatas*. Incluso su accidente en la vida real, en el que pierde el brazo, lo traslada a la *Sonata* haciéndonos ver que lo pierde luchando a favor de Don Carlos. En la *Sonata de invierno* encontramos una especie de pastiche en el cual el autor recrea a las mujeres de las anteriores *Sonatas*. La primera en aparecer es María Antonieta, dama de Doña Margarita y esposa del Conde de Volfani, la que ha sido su amante con anterioridad. Esta mujer es una recreación tanto del personaje de Concha como del de la Niña Chole. El narrador la describe como mujer fatal pero con las connotaciones pertinentes de esa mezcla sacro-profana tantas veces aludida:

“María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía el alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno renegaba del amor: La pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables, que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 549)

Y poco después, añade:

“La llama del amor ardía en sus ojos con un fuego sombrío que parecía consumirla: ¡Eran los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles, en el locutorio de los conventos!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 549)

Cuando el protagonista pasa la noche con María Antonieta, describe sus senos como dos palomas, por lo que podemos apreciar nuevamente la connotación místico-pagana, mezclada al mismo tiempo con manifestaciones propias de mujer fatal:

“María Antonieta era cándida y egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí: En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, con los ojos nublados, con la boca entreabierto mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual y fecunda.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 551)

La segunda mujer que aparece en la *Sonata de invierno* es otra dama noble pero que en su vida anterior ha sido bailarina; además se llama Carmen, por lo que nuevamente podemos aludir a la mujer fatal; en este caso, a la manera española, como es el famoso personaje creado por Prosper Mérimée. De los amores con Carmen –ahora la Duquesa de Uclés– el Marqués de Bradomín tuvo una hija, que será el tercer personaje femenino del que hablaremos casi inmediatamente. Al encontrarse con la Duquesa, ésta le dice que tiene una hija; ante la incredulidad del hecho por parte de él, ella ha de jurar. En el párrafo siguiente observamos cómo el protagonista insiste en manifestar esas marcas de mujer, gitana, andaluza:

“La Duquesa de Uclés volvió a jurar besando la cruz de sus dedos y tal vez haya sido mi emoción, pero en-

tonces su juramento me pareció limpio de toda gitanería. Fijándome en sus grandes ojos morunos, dijo con un profundo encanto sentimental, el encanto que hay en algunas coplas gitanas:

- ¡Esa criatura es tan hija tuya como mía!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 568)

El momento en el cual entra en escena la tercera mujer, su hija, es aquel en el que el Marqués de Brado-  
mín ha sido herido y conducido al hospital donde ella se encuentra como novicia. Con esta tercera repre-  
sentación femenina aparece de nuevo la recreación del personaje de María Rosario, de la primera *Sonata*.  
La Madre Superiora encarga a la joven que se ocupe de cuidar al enfermo. Las primeras palabras con las  
que se describe a la novicia están relacionadas con su mirada. Cada vez que mencione a la joven, lo hará  
refiriéndose a sus ojos aterciopelados y tristes:

“Unos ojos aterciopelados, compasivos y tristes me interrogaron. [...] Al reconocerlos sentí como si las  
aguas de un consuelo me refrescasen la aridez abrasada del alma.” (Valle-Inclán 2002: t. I, 572)

Las descripciones de la joven siempre tendrán pinceladas relacionadas con la inocencia y el candor ade-  
cuados a la *donna angelicata*:

“Acaricié aquella cabeza que parecía tener un nimbo de tristeza infantil y divina. [...] La niña me miró, con  
los labios trémulos, abriendo sobre mí sus grandes ojos como florecillas franciscanas de un aroma humilde y  
cordial.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 572)

Un poco más adelante, el narrador insiste en la misma idea respecto a la joven:

“Habla sonriendo, y en su cara triste y ojerosa, era la sonrisa como el reflejo del sol en las flores humildes,  
cubiertas de rocío.” (Valle-Inclán 2002: t. I, 573)

También aquí, en esta *Sonata*, encontramos la comparación con elementos sagrados al describir a una  
de las monjas del hospital; a pesar de ser una mujer mayor, pues pone de relieve varias veces sus arrugas,  
dice al hablar de su rostro:

“En la frente y las manos tenía la blancura de las hostias.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 578)

A medida que la obra se va aproximando a su fin, podemos ver la evolución del protagonista hacia la  
seducción de la inocente joven por lo que se puede apreciar la similitud con la *Sonata de primavera*, si  
bien en esta ocasión el desenlace es más trágico aún, ya que intenta abusar de su hija; podemos apreciar  
por este hecho una vez más la representación del incesto, como ya viéramos en la *Sonata de estío*, aunque  
aquí no llega a consumarse. Con expresiones expuestas en diálogos semejantes a éste, va ganándose la  
confianza de la joven:

- “Hermana Maximina, tú eres dueña de tres bálsamos: uno lo dan tus palabras, otro tus sonrisas otro tus  
ojos de terciopelo... [...]

- Hermana Maximina, se abren las heridas de mi alma y necesito alguno de tus bálsamos. ¿Cuál quieres darme?
- El que usted quiera.
- Quiero el de tus ojos.

Y se los besé paternalmente. Ella batió muchas veces los párpados y quedó seria, contemplando sus manos delicadas y frágiles de mártir infantil. Yo sentía que una profunda ternura me llenaba el alma con voluptuosidad nunca gustada.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 581)

Finalmente le pide a la joven el bálsamo de sus labios:

“Por primera vez la besé en los labios: Estaban helados. Olvidé el tono sentimental y con el fuego de los años juveniles le dije:

- ¿Serías capaz de quererme? [...]

Sí...¡Le quiero!

Y se arrancó de mis brazos demudada. Huyó y no volví a verla en todo aquel día.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 582)

Al enterarse la Madre Superiora de la atrocidad que ha cometido el marqués seduciendo a su misma hija, le ordena que abandone la casa. Es en este momento cuando cobra protagonismo la presencia diabólica, siendo el mismo Bradomín quien se compare con Satanás. En las *Sonatas* anteriores habían sido las protagonistas femeninas las que le habían comparado con el diablo, pero en esta ocasión es él mismo quien lo hace. Así lo cuenta el narrador, en el momento en que la Madre Superiora, horrorizada por el acontecimiento, le maldice:

“... clavándome los ojos ardientes y fanáticos, hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones. Yo, como si fuere el diablo salí de la estancia.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 586)

Reiteramos, una vez más, la importancia que el escritor gallego da al primitivismo; lo vemos en *Flor de santidad*, la última obra que comentaremos, relacionada con su primera etapa modernista. Lo mismo que ocurriera con las *Sonatas*, este título contiene abundantes rasgos *prerrafelistas*, motivo por el que la incluimos en nuestros comentarios. En *Flor de Santidad*, así pues, se dan los tópicos tantas veces mencionados a lo largo de este estudio; tópicos que simbolizan lo místico y lo sagrado en contraste con lo profano o pagano, como podremos ver a través de sus protagonistas. Es interesante señalar que el autor escribe esta novela al mismo tiempo que la *Sonata de primavera*, si bien *Flor de Santidad* venía gestándose en su mente desde hacía bastante tiempo. Podemos comprobar este hecho por medio de los varios relatos que la preceden: cuentos publicados en diversas revistas y diarios de la época. Además el mismo autor confiesa este hecho en una carta dirigida a Torcuato Ulloa (1863-1946), desde Aranjuez, lugar al que se retira para terminar la novela. Valle-Inclán le comunica que desde hace diez años tenía escritos cinco capítulos. Se puede apreciar igualmente la sinceridad con la que confiesa el autor que es la única vez que se encuentra satisfecho con su obra, explicándole al receptor de la carta cuales son las características de la misma: “Es una novela que en el estilo, en el ambiente y en el asunto se diferencia totalmente de la moderna manera

de novelar. Más que a los libros de hoy se parece a los libros de la Biblia: otras veces es homérica y otras gaélica.” (Díez Taboada, 1993: 12).

Respecto a los antecedentes de la novela, consisten en once relatos; de ellos, el título con el nombre de la protagonista, Ádega, se repite en varias ocasiones: *Ádega (cuento bizantino)*, *Ádega (historia milenaria)*; le sigue después el relato titulado *Flor de Santidad*, del cual tomará el título definitivo. La primera edición fue publicada en 1904, el mismo año que la *Sonata de primavera*. En 1913 se publica la segunda edición, a la que se le incorpora el soneto de Antonio Machado, *Esta leyenda en sabio romance campesino*, y desde esa fecha, el poema será prólogo obligado en las restantes ediciones de la novela. De la edición de M. P. Díez Taboada, tomamos un breve resumen para situarnos directamente en el clímax de la obra:

“En *Flor de santidad* se narra una historia breve y sencilla como si fuera una misteriosa leyenda hagiográfica de tiempos remotos –‘historia milenaria’– o un antiguo cuento folclórico. Hasta Ádega, una jovencísima y pobre pastora huérfana, que sirve en una venta situada en un recóndito camino de la Galicia interior, llega un misterioso y siniestro peregrino santiaguero que, al no recibir acogida, maldice la venta. La pastora, movida por la piedad, lo acoge en el establo donde ella pasa las noches y donde se le entrega, seducida por el aspecto religioso del peregrino, coincidente con la imagen de Cristo en la iconografía tradicional.” (Díez Taboada, 1993: 18)

La novela está estructurada en cinco estancias, que, a su vez, se dividen en capítulos; todas contienen cinco capítulos, excepto la tercera –la que está situada justamente en mitad de la obra– que contiene seis. El primer dato que llama la atención es el nombre de la protagonista: Ádega, en castellano Águeda, es una de las santas del martirologio cristiano-primitivo que destaca por su joven edad, casi una niña; simboliza la belleza inocente y se la representa con una palma. Este nombre lo utiliza también Valle-Inclán en la *Sonata de otoño*, y, a su vez, hace referencia a él en el artículo ya citado, en el que comenta la obra de Pío Baroja, *La casa de Aizgorri*, donde la protagonista lleva el mismo nombre. Es un ejemplo más de los que ya vimos en obras como *Dulce dueño*, de Emilia Pardo Bazán, o *La Damisel-la santa* de Raimon Casellas, donde ambas protagonistas tienen como referente a Santa Catalina de Alejandría, por lo que, tanto aquellas novelas como ésta, son una muestra del *Prerrafaelismo* medieval.

Otro de los críticos que ha realizado una edición sobre *Flor de santidad*, A. López Casanova, al hablar de los elementos que componen la novela, anota que “Un primer formante sería el *esteticismo de gusto primitivista*, con el que se relacionan el *milenarismo* del relato (su proyección en un tiempo inmemorial o mítico, con ese aparente tono de leyenda (pseudo) hagiográfica) y el *exotismo indigenista* (la ambientación en el mundo gallego, cerrado, remoto, arcaico).” (López Casanova, 1995: 41). Señalando a continuación el enlace con los artistas del *Prerrafaelismo* inglés al comentar que “Otra veta de ese primitivismo se advierte, muy llamativamente, en el retrato y las presentaciones de Ádega, en las que sin duda está presente la devoción de nuestro autor por los modelos prerrafaelistas de Dante Gabriel Rossetti.” (López Casanova, 1995: 41-42). Anota, además, el crítico, la correlación con la plasticidad medieval: “También, asimismo, en la pintura ingenuista de las visiones celestes de la zagala, que, de algún modo, nos traen a la memoria las representaciones de la realidad sobrenatural en los *Milagros* de Berceo, visión antropomórfica tan sujeta a moldes plásticos.” (López Casanova, 1945: 42).

Si en todas las obras que hemos visto hasta ahora de Ramón del Valle-Inclán destacan principalmente

los dos antagonismos representativos del bien y del mal, en esta novela podemos apreciarlo con mayor claridad en sus protagonistas: la pastora Ádega y el peregrino. La pastora como símbolo de la inocencia y la pureza, en contraste con el peregrino que representa todo lo negativo, a pesar de que aquella inocente vea en él al mismo Dios, Nuestro Señor. Por el momento, Ramón del Valle-Inclán, en esta novela deja a un lado al Marqués de Bradomín para reemplazarlo por el peregrino. Pero la principal protagonista de esta historia es Ádega, la virgen *prerrafaelita* que tan bien ha sabido dibujar el autor, utilizando la pluma como si de auténticos pinceles se tratara. Todo lo que circunda su descripción es poesía, y, a la vez, pintura: las dos artes más representativas del *Prerrafaelismo*. Cada vez que el autor se refiera a ella, lo hará con expresiones como las que ya hemos visto en las obras comentadas. Si en las *Sonatas* veíamos comparaciones de sus protagonistas, por ejemplo, con la paloma, aquí se repiten nuevamente dichos símiles pues Ádega es la ‘mansa paloma’, o la ‘paloma del Señor’ como suele llamarla el peregrino. Añadimos otra simbología perteneciente a los tópicos medievales, que después recogerán tanto el *Prerrafaelismo* como el Modernismo, como es la comparación del lirio blanco con la representación de la belleza femenina. Así lo recoge también L. Litvak en uno de sus estudios. “El lirio blanco y la azucena llegaron a ser distintivos en la pintura prerrafaelita y también aparecen a menudo en la obra de Valle-Inclán. La azucena, símbolo de la pureza y la castidad de las Anuncianciones italianas primitivas, aparecen también en pinturas prerrafaelitas;” (Litvak, 1980: 198). Continúa L. Litvak manifestando que también lo utilizan otros escritores del momento: “Darío casi exagera la significación de esta flor, así como Valle-Inclán.” (Litvak, 1980: 198). Y anota algunos ejemplos relacionados con la protagonista de la *Sonata de otoño* semejantes a los ya comentados anteriormente por nosotros al analizar la *Sonata*: “El cuello de Concha es como un lirio, sus manos son como dos lirios, bajo los pies de Jesús florecen lirios y azucenas.” (Litvak, 1980:198).

La novela *Flor de santidad* será comentada de forma más exhaustiva en el capítulo 4. 2. de esta investigación. En este momento nos limitamos a señalar los rasgos más significativos de la misma.

La inocente pastora, ante la negativa de los amos de la venta a dar cobijo al peregrino y pensando que es un enviado del cielo que la ha de salvar de la esclavitud a la que los venteros la tienen sometida, le invita a cobijarse en el establo donde ella duerme al cuidado de las ovejas. El peregrino, con engaños, la somete a sus deseos. Las dos veces que se acerca el peregrino a la venta se relacionan con la muerte de alguna oveja, por lo que, la segunda vez que intenta volver al establo, los venteros asesinan al peregrino. Ádega está convencida de que el peregrino era un enviado de Dios y, por tanto, el fruto que nazca de su seno será como el Hijo de Dios. Cuando la pastora comienza a decir que Dios Nuestro Señor ha dormido una noche con ella en el establo, las mujeres se santiguan diciéndole que tiene el mal cativo.

Ádega tiene que marcharse de la venta y, andando por los caminos, se une a personas que se dirigen al Pazo de Brandeso en busca de trabajo. Allí le dan cobijo. Mencionamos una de las descripciones en la que la protagonista representa una estampa medieval, a la vez que nos recuerda los retratos *prerrafaelistas* de las mujeres creadas por Dante Gabriel Rossetti, aquellas soñadoras, ensimismadas como la *Beata Beatriz*:

“Sus ojos se alzaron al cielo como dos suspiros de luz. Aquella zagala de cándida garganta y cejas de oro, volvió a vivir en perpetuo ensueño. Sentada en el jardín señorial bajo las sombras seculares, suspiraba viendo morir la tarde, breve tarde azul llena de santidad y fragancia.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 660)

La pastora, cada vez más absorta en todo lo que le acontece, es objeto de admiración o de curiosidad por

parte de los criados del Pazo que la instan a que cuente sus visiones:

“Ádega hablaba con extravío, trémulos los labios y las palabras ardientes. Como óleo santo, derramándose sobre sus facciones mística ventura. Encendida por la ola de la Gracia, besaba el polvo con besos apasionados y crepitantes...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 661)

Poco a poco van pensando en la locura de la pastora, para ellos relacionada con el demonio que lleva dentro, por lo que apreciamos, como en el resto de las obras comentadas, abundantes ejemplos de superstición. Ya vimos anteriormente la simbología de la muerte de las ovejas cada vez que se acercaba el peregrino. Hemos de mencionar asimismo el acontecimiento más importante referido a este asunto. Se trata del rito de sumergir a las endemoniadas en el mar, a media noche, y recibir siete baños con las olas de la playa; así la dueña del pazo, pensando que la joven puede estar endemoniada, decide llevarla a la romería de Santa Baya de Cristamilde. Después de pasar por el rito de los siete baños, Ádega, la dueña y el criado regresan al pazo:

“Y mientras atravesaron el castañar,[...] Ádega caminaba suspirante: Las violetas de sus pupilas estaban llenas de rocío como las flores del campo, y la luz de la mañana, que temblaba en ellas, parecía una oración.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 666)

Es en ese momento cuando la dueña se da cuenta del embarazo de la pastora.

La obra finaliza ensalzando las campanas de los santuarios y ermitas de los alrededores; puede verse en ello una relación con la alegría por la vida que brotará de las entrañas de Ádega:

“En el fondo del valle seguía sonando el repique alegre, bautismal, campesino de aquellas viejas campanas que de noche, a la luz de la luna, contemplan el vuelo de brujas y trasgos. ¡Las viejas campanas que cantan de día, a la luz del sol, las glorias celestiales! ¡Campanas de San Berísimo y de Céltigos! Campanas de San Guadián y de Brandeso! ¡Campanas de Gondomar y de Lestrove!...

LAUS DEO” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 667)

Hemos querido terminar los comentarios a la obra de Ramón del Valle-Inclán con este ejemplo de novela típicamente *prerrafelita* medieval, en contraposición a las anteriores: *Cuentos* y *Sonatas*, en las que pudimos apreciar elementos propios de la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX, claramente influenciados por los *prerrafaelistas* ingleses. Con los comentarios a las primeras obras del escritor de origen gallego, ponemos de manifiesto la influencia del *Prerrafaelismo* en este autor como hiciéramos anteriormente con Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán, suscitándonos de nuevo el interrogante no contestado del porqué de estas influencias en algunos escritores del ámbito gallego, si cabe entenderlo como derivación de las comunes lecturas finiseculares o si acaso pesa en ellos una especial sensibilidad galaica.

### 3. 2. c. *La vertiente andaluza.*

Si se suele tomar en consideración la particular manifestación de un Modernismo andaluz, podríamos establecer de igual manera la inherente influencia del *Prerrafaelismo* en dicha práctica literaria por parte de las firmas andaluzas. A favor de tal propuesta existen abundantes artistas con ese origen, tanto plásticos como literatos, que atestiguan ese influjo. Al igual que hemos hecho en los casos atendidos con anterioridad, optamos ante la presente vertiente por nombres representativos; aún así somos conscientes, no obstante y tal vez mucho más en la presente ocasión, de que la nómina de autores podría llevarnos hasta recuperar indicios y deudas *prerrafaelistas* en otros escritores y obras. Por ejemplo, en Juan Ramón Jiménez, a propósito del cual hemos consultado artículos de R. Gullón (1985) y de J. Cano Ballesta (1995). El primero destaca las conexiones *prerrafaelitas* en Juan Ramón Jiménez y las afinidades entre Rossetti y el poeta andaluz en cuanto al modo de ver y soñar lo femenino. Así el crítico señala que las mujeres de los primeros poemas juanramonianos: “Lánguidas, enfermizas, muertas, flotando como inmensas flores en la corriente que las lleva (así, Ofelia, en el cuadro de Millais), las mujeres del prerrafaelitismo, sedujeron a quienes, conforme le ocurría a Juan Ramón Jiménez, preferían soñar el amor a vivirlo.” (Gullón, 1985: 79). Señalamos asimismo otras anotaciones de R. Gullón respecto a las correspondencias entre Gabriel Rossetti y el poeta andaluz: “Los dos tendían a un mismo tipo de escena en que lo sentimental recubría el carácter erótico de una experiencia, frecuente y engañosamente calificada de ‘mística’.” (Gullón, 1985: 80). También apreciamos por las anotaciones de R. Gullón cómo pudieron llegar a Juan Ramón Jiménez las primeras noticias relacionadas con el *Prerrafaelismo*: “Directa o indirectamente, quizá a través de Rubén Darío (en ‘El reino interior’) y de Ricardo Gil (en ‘Vidriera’), Jiménez supo pronto de la poesía de Dante Gabriel Rossetti y de poemas como ‘The Blessed Damozel’, juanramoniano *avant la lettre*.” (Gullón, 1985: 80). Si recurrimos al segundo, J. Cano Ballesta, a la hora de hablar de las influencias del *Prerrafaelismo* en Juan Ramón Jiménez, anota que “...el libro *Poemas impersonales*, que comprende composiciones entre 1911 y 1912, constituye un núcleo de creación poética en que se cultivan matices, motivos y actitud estética muy en sintonía con el prerrafaelismo. [...] A *Poemas impersonales* pertenecen precisamente varias composiciones que merecen un análisis cuidadoso. Juan Ramón Jiménez se deleita con frecuencia en los rasgos pictóricos de ambientes y figuras femeninas que nos recuerdan la pintura y poesía de Dante Gabriel Rossetti, y en general las ideas estéticas de la Cofradía.” (Cano Ballesta, 1998: 123). Este crítico incluso intenta asemejar la poesía de Juan Ramón con la de Cristina Rossetti aludiendo a momentos en los que intentó hacer traducciones de la poetisa inglesa junto a Zenobia; J. C. Ballesta alude concretamente a un poema de Juan Ramón Jiménez en el que figura una cita de Cristina Rossetti: “De 1912, según la anotación del propio poeta, sería ‘Brisas primaverales’, de un libro o sección llamada ‘Pureza’, que aparece con la cita ‘...Comincia un gorgheggiare’ de Christina Rossetti.” (Cano Ballesta, 1998: 126).

Señalaremos igualmente, el caso de otro literato andaluz, Francisco Villaespesa (1877-1936), cuyas connotaciones *prerrafaelistas* se aprecian también en la *Tesi di laurea* de A. Ambrosini (1980), refundida, de acuerdo con la información de la autora, en un trabajo posterior (Ambrosini, 1983). Apreciamos cómo lo expresa la autora a grandes rasgos, refiriéndose al poeta almeriense: “Gli insegnamenti della Fratellanza Preraffaellita dettero comunque luogo a risonanze nella fittissima selva dei suoi versi: fragili sembianze femminili assortite in una dimensione liminare tra il corruttibile e l’incorruttibile, volti angelici di fanciulle gravati dalla smorfia di un’ambiguità androgenica.” (Ambrosini, 1983: 24). Observamos como la crítica insiste en señalar las influencias *prerrafaelistas* que abordaron la creación poética del autor: “E non è es-



cluso che certa propensione villaespesiana per l'esaspereazione analitica gli sia stata inoculata dal gusto *liberty* per le minuzie che coinvolse la pittura preraffaellita." (Ambrosini, 1983: 24). A lo largo de dicho estudio se incide en comparar a Francisco Villaespesa con su contemporáneo Manuel Machado; y señala asimismo su interés por las obras pictóricas tanto de Julio Romero de Torres como también de Santiago Rusiñol.

Para manifestar la influencia del movimiento *prerrafaelista* en el ámbito andaluz, hemos de acudir una vez más al crítico y profesor F. López Estrada que tan bien ha sabido investigar los ambientes relacionados con dicha influencia. Así, el crítico anota que "El conocimiento de Ruskin y del Prerrafaelismo estaba relativamente extendido y, en un ensayo de Ramón A. Urbano (*Discurso sobre el modernismo en las Artes* y publicado en Málaga en el año 1905), que defiende la posición clasicista en la pintura, indica que muestra un buen conocimiento del grupo –entiéndase de los *prerrafaelistas*–. (López Estrada, 1977: 77). Asimismo, expone F. López Estrada que "Para este crítico de arte el prerrafaelismo 'en la época contemporánea resurge bajo el nombre de *modernismo*'." (López Estrada, 1977: 77). Y continúa F. López Estrada con la opinión de que "El enlace artístico entre el Prerrafaelismo y el Modernismo fue diagnosticado muy a principios de siglo y el hecho de que desde Málaga lo haga un escritor que niega el valor artístico del grupo, pero que lo conoce, resulta de interés para nuestro fin. El Prerrafaelismo fue una de las novedades que recogieron los artistas (para nosotros los escritores) en sus viajes por Europa." (López Estrada, 1977: 77-78).

Lo que realmente interesa, como afirma el profesor López Estrada, es saber que los conocimientos del *Prerrafaelismo* se daban también en el ámbito andaluz. Señalaremos igualmente otro ejemplo de dicha influencia *prerrafaelista* situado en una de las más importantes ciudades andaluzas, Sevilla, donde, gracias también a los estudios de F. López Estrada, podemos ver su incidencia a la hora de construir nuevas edificaciones. Así lo expone el crítico: "En toda España y en grados diversos la expansión triunfante del 'estilo moderno', en el que la procedencia inglesa y los efectos del Prerrafaelismo eran patentes, levantó a principios de siglo edificios con intención de que fuesen elegantes y a la moda, y los llenó de una artesanía en consonancia." (López Estrada, 1977: 81). Para este asunto, en particular, nos remite el crítico al libro *Arquitectura del Modernismo en Sevilla*, de A. Villar Movellán (1973).

Priorizando la cronología de los autores como se ha hecho hasta ahora, comenzaremos por la figura de Ángel Ganivet (1865-1898) permitiéndonos inmediatamente cambiar de arte y pasar a la obra pictórica de Julio Romero de Torres; figura por igual representativa a la hora de cerciorarnos de la influencia que también ejerció sobre él la estética *prerrafaelista*. Además, contemplamos la obra del pintor cordobés como altamente literaria y no sólo por los motivos que veremos que le instalan en la proyección de la iconografía del *Prerrafaelismo* y que nos llevarán a establecer concomitancias entre pinturas suyas y, por ejemplo, versos de Manuel Machado; también por los textos literarios que propició, ya sean de Ramón del Valle-Inclán o de Manuel Machado, e incluso por el interés que ha suscitado por parte de firmas fundamentalmente dedicadas al estudio literario como L. Litvak. Posteriormente y para acabar con este apartado, volveremos a profundizar sobre Manuel y Antonio Machado, ya citados a lo largo de la investigación cuando nos hemos referido a la faceta del antiurbanismo (v. 3. 2. p.139). En este apartado y por lo que se refiere a los hermanos Machado, se hará un estudio más exhaustivo que nos servirá para atestiguar en ellos la vigencia *prerrafaelista*.



### 3. 2. c.1. Ángel Ganivet.

No nos consta si Ángel Ganivet tuvo la oportunidad de indagar sobre la literatura y el arte de los *prerrafaelistas*, pero creemos que las obras que comentaremos expresan diversas facetas del *Prerrafaelismo* y por ello se ha optado por incluirlas en nuestro estudio.

Los principales aspectos *prerrafaelistas* reflejados en las obras que comentaremos del escritor granadino van desde el antiurbanismo a la búsqueda del ideal, pasando por el esteticismo y otras manifestaciones relacionadas con los presupuestos del *Prerrafaelismo*. Ángel Ganivet, en su corta vida, dejó claramente expuestas las ideas que le atormentaban, manifestadas en sus obras, como le ocurriera a Raimon Casellas, ya que ambos corrieron la misma suerte. El apocalíptico escritor odiaba el tren y no usaba reloj, según menciona R. Rosi en un artículo sobre la generación del noventa y ocho, quien opina lo siguiente sobre el autor: "...animó todo el *Idearium* con la nostalgia de la sociedad orgánica medieval, con la literatura no mercantilizada, con la condición no alienada del artesano de entonces, antes de la fase industrial de la división del trabajo, hasta la paradoja de preferir el usurero al banquero." (Rosi, 1980: 19). Por este comentario podemos apreciar cómo Ganivet se siente atraído por las doctrinas ruskinianas, no sólo en el *Idearium* (1898), pues ya en su primera obra *Granada la bella* (1896), dedicada a su ciudad natal, observamos esa presencia *prerrafaelista* sobre la defensa del ideal, en contraposición a su malestar ante la modernización urbana. En el prólogo a la edición de sus *Obras completas*, M. Fernández Almagro también reconoce la influencia de John Ruskin en el escritor granadino respecto al cuidado de las ciudades. Así lo expresa el crítico: "Ganivet trae a nuestras letras la emoción de las ciudades con fisonomía propia, acogidas al fuero de la belleza superior al del progreso uniformista..." (Fernández Almagro, 1961: t. I, 29). En las primeras palabras con las que inicia Ángel Ganivet *Granada la bella*, advierte ya cual es su propósito al escribir esta obra: "Voy a hablar de Granada [...] pero desde el comienzo daré por sentado que mi intención no es cantar bellezas reales, sino bellezas ideales, imaginarias." (Ganivet, 1961: t. I, 61). Poco después notamos cómo las ideas del escritor implican la colaboración de los habitantes de la ciudad, al exponer que hablará de "... un arte que se propone el embellecimiento de las ciudades por medio de la vida bella, culta y noble de los seres que la habitan." (Ganivet, 1961: t. I, 62). De nuevo evocamos las ideas que John Ruskin tenía sobre la obra artística, la cual debería estar al alcance de todas las personas; para ello recurrimos al artículo que escribiera Joan Maragall a la muerte del crítico inglés –que ya hemos señalado en este trabajo (v. 3. p.109)– y en el que podemos apreciar el interés de John Ruskin porque las personas de toda condición tuviesen acceso al arte: "...la obra artística ha de llegar a todos los hombres hasta los más bajos y humildes para penetrarlos y elevarlos." (Maragall, 1981: t. II, 118-119). Ideas recogidas, a su vez por Santiago Rusiñol en el manifiesto sobre la *Tercera Festa Modernista* de Sitges. Observaremos más adelante la estrecha relación que se daba entre el escritor granadino y el catalán.

Otro amigo entrañable de Ángel Ganivet fue Francisco Seco de Lucena (1867-1904), al cual le envió desde Riga, unos meses antes de morir, el manuscrito del drama *El escultor de su alma*, para que fuese representado en Granada. Francisco Seco de Lucena se encargó de publicarlo póstumamente en 1904. Según este crítico, las ideas expuestas en *Granada la bella*, son llevadas a la práctica por Ángel Ganivet en *El escultor de su alma*, como veremos más adelante. Veamos los apuntes que esta misma firma destaca a propósito de la primera obra de Ángel Ganivet, con relación a la modernización de las ciudades. Así dice el crítico que en el prólogo a *Granada la bella* están expuestas las ideas de Ángel Ganivet sobre el antiurbanismo:

“Ganivet censura con desenfado y valentía poco comunes la serie de manías que han convertido á las ciudades en campo experimental de los mayores absurdos y truena contra la epidemia de reformas que han pasado casi todas las grandes urbes de europa y que tarde y con daño ha venido á apoderarse de este humilde rincón granadino.

Las demoliciones y los ensanches, destruyendo á capricho barriadas enteras, tal vez las más interesantes desde el punto de vista del arte y la arqueología, han quitado a las poblaciones el sello espiritual que supieron imprimirlas sus habitantes, han destruído la fisonomía de cada una para convertirlas á todas en ridícula alineación de casas, manzanas y calles que nada inspiran al sentimiento y á la imaginación, como no sea la idea desconsoladora de la vulgaridad.”(Seco de Lucena, 1904: 18)

Ángel Ganivet defendió a capa y espada la lucha por un ideal, tanto a nivel personal como político. Nunca se conformó con admitir la realidad; el momento que le tocó vivir fue propicio a estas inquietudes. En sus cartas dirigidas a Miguel de Unamuno, entre otros, pone de manifiesto todo aquello que le preocupa a este respecto. La correspondencia mantenida con Unamuno figura en el tomo II de sus *Obras Completas* con el título *El porvenir de España*. De allí extraemos los comentarios siguientes dirigidos a Unamuno:

“Cierto es que hay naciones que inician su acción exterior creando *intereses*, tras de los cuales viene el dominio político y la influencia intelectual; pero España no es de esas naciones; nosotros llevamos el ideal por delante, porque es nuestro modo natural de expresión; [...] acometemos una empresa cuando una noble ansia de ideal nos mueve [...] nuestro desquite llegará el día que nos impulse un ideal nuevo, no el día que tengamos, si esto fuera posible, tanta riqueza como nuestros adversarios.”(Ganivet, 1962: t. II, 1093)

Al final de esta carta anuncia a Unamuno sus deseos de escribir un volumen, algo que también quedó en el aire, como muchos de los proyectos de Ángel Ganivet:

“He pensado consagrar a tan bello tema un breve estudio, que hace meses está en la fragua, y que le enviaré a usted cuando lo publique, para ver si logro atraerle a usted a mi terreno, a mi *idealismo*; será un librito de poca lectura, que pienso titular: *Hermandad de trabajadores espirituales*.” (Ganivet, 1962: t. II, 1095)

La búsqueda del ideal, que nunca abandonó a Ganivet, quedó reflejada en toda su obra. Pero quizás donde se haga más patente sea en el citado drama póstumo; en él podemos encontrar, además, diversas connotaciones que pueden relacionarse con aspectos *prerrafaelistas*. Ya el título nos trae a la mente la obra de juventud de Dante Gabriel Rossetti, *La mano y el alma*, en la que el propio autor se fundía con su alma para ser el fiel reflejo de su obra. Ángel Ganivet muestra también en este drama místico los deseos de ser el autor de su propia alma, que en definitiva es una forma de simbolizar lo esencial de su obra, que no es otra cosa que su propia vida. Acudimos nuevamente al estudio de Francisco Seco de Lucena para confirmar nuestra hipótesis; el crítico dice lo siguiente acerca del drama: “Las ideas que expuso Ganivet en uno de los más importantes capítulos de *Granada la bella* acerca de ‘lo viejo’ y ‘lo nuevo’ tiene su aplicación práctica á la literatura dramática en la genial producción del drama místico *El escultor de su alma*.” (Seco de Lucena, 1904: 30).

A pesar de que esta obra la escribiera poco antes de morir, venía gestándose desde tiempo atrás, pues, en su libro *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), anuncia el drama que incluso ya tiene escrito. El protagonista, Pío Cid, *alter ego* del autor, que en esos momentos vive en Madrid, va a visitar Granada, su tierra natal y, en una tertulia con sus paisanos, les anuncia el drama, además de revelarles, al mismo tiempo, la proximidad de su muerte, como podemos observar en el siguiente diálogo:

“...les ruego a ustedes que tengan espera y suspendan su juicio hasta después de mi muerte, que poco ha de tardar.

- Entonces -dijo Moro-, ¿hará usted esa revelación en su testamento?

- Pienso morir intestado -contestó Pío Cid-. La dejaré en una tragedia que tengo ya escrita, y cuya acción se desarrolla precisamente aquí, en la Alhambra.” (Ganivet 1962: t. II, 444)

A las preguntas que vienen a continuación por los contertulios respecto al carácter de la obra, el autor confiesa que es la tragedia de la vida misma. Y es así realmente pues, los personajes de que consta la obra son los mismos que atañen a la vida de Ángel Ganivet: su amante y su hija.

Ganivet en su estancia en Madrid, donde prepara oposiciones a cátedra de lengua griega –lo mismo que Miguel de Unamuno, con quien coincide– conoce a una mujer, Amelia Roldán, con la que tiene un hijo. Al parecer, los amantes no fueron muy afortunados y nunca vivieron juntos. Cuando tuviera lugar el fatal desenlace en Riga, Amelia se propuso ir a verle, sabiendo que la salud de Ganivet corría peligro, a lo que él afirmó que antes de que ella llegara se suicidaría, como así ocurrió. Por lo tanto, *El escultor de su alma* representa la tragedia de su vida, si bien en un ambiente totalmente simbólico, pues en la obra, el desenlace se produce cuando su hija ya tiene quince años y su amante ha muerto, mientras que en la realidad sucede todo lo contrario.

Advertimos igualmente que las ideas de Ángel Ganivet respecto a los sentimientos amorosos están desde muy temprano expuestas en sus escritos pues, de un artículo ambientado en su Granada natal, en su adorable rincón de La Fuente del Avellano –a la que acudiremos más adelante por su importancia literaria– extraemos la tesis de que el amor auténtico no tiene lugar en los ambientes terrenales pues son propios del espíritu. El artículo en cuestión titulado *De mi novia la que murió* forma parte del apartado *En el avellano* perteneciente al *Libro de Granánada* (1899) que sus amigos publicaron como homenaje al escritor poco tiempo después de su muerte; en él expone lo que venimos apuntando respecto a los sentimientos relacionados con el amor. La protagonista relata a su novio en una carta que, por consejo del médico, va todas las mañanas al Avellano, a beber el agua curativa. Intercala después situaciones típicas andaluzas como, por ejemplo, que una gitana se empeña en decirle la buenaventura. También escribe versos a su enamorado –que después incluirá en el drama *El escultor de su alma*–; a continuación le cuenta un sueño raro que le acontece estando en la fuente y, finalmente, le relata lo triste de su situación pues tiene presentimientos poco afortunados, acabando por reconocer la fatalidad que ha de venir. Así lo expresa:

“No sé por qué me figuro que yo estoy viviendo con una ilusión imposible, con un amor que no ha de tener nunca realidad sino después de morir...” (Ganivet, 1962: t. II, 74)

Finaliza el relato en boca del autor que señala que esta fue la última carta que recibiera de su novia:

“De entonces viene mi devoción al Avellano.

Siempre que voy a Granada subo un día y otro por aquellas cuestas, y cuando voy solo siento que me atrae una sombra de mujer que vaga por aquellos parajes llorando por los amores que se quedan en el limbo.”(Ganivet 1962: t. II, 724)

Esta idea del amor *post mortem*, muy *prerrafaelita*, la vimos al hablar de Alexandre de Riquer: Dolors Palau, su esposa, le seguía inspirando los poemas después de muerta; idea que también había adoptado Dante Gabriel Rossetti, ya que su esposa fallecida, Elisabeht Siddal, le seguía alentando su obra, lo que, a su vez, nos retrotrae al tema dantiano *stilnovista* de la *Vita nuova*.

Pero volvamos al drama *El escultor de su alma*. Su estructura nos hace evocar los autos sacramentales, así como el drama calderoniano de *La vida es sueño*. Ganivet divide la obra en tres autos: *Auto de la fe*, *Auto del amor* y *Auto de la muerte*. Los versos con los que comienza el primero representan un monólogo de gran semejanza con aquel de Segismundo. El escultor inicia así su intervención:

“¿Qué es la vida que vivimos?  
¿Es el dolor que sufrimos?  
¿Es el placer que gozamos?  
¿Es la idea que pensamos?  
¿Es la ilusión que fingimos?

Nace en la idea la ilusión  
y entre ambas la mente duda...  
Placer en dolor se muda...  
y todos reflejos son  
de una mísera ficción.”

(Ganivet, 1962: t. II, 733)

Los tres momentos en que se divide la obra se desarrollan en el mismo escenario, la Alhambra de Granada, donde aparece el escultor entre las estatuas. Toda la pieza gira en torno al sueño del autor: crear su propia alma. Pedro Mártir, nombre premonitor del protagonista –la piedra en la que tanto Alma, su hija, como él, quedan petrificados en estatuas– no está conforme con su manera de vivir por lo que se va a recorrer mundo, dejando sola a su amante, Cecilia, con su pequeña hija, Alma.

M. Fernández Almagro expresa su opinión sobre lo que ha querido demostrar Ángel Ganivet con este drama: “Pedro Mártir, [...] abandona familia y hogar en busca de una libertad que espera obtener del total desasimiento de las cosas. Aspira a crearse de nuevo, a modelarse un alma mejor; pero el arquetipo de perfección que pretende descompone sus líneas esenciales en un aire de vago teosofismo. Oscura y yerta la alegoría en que plasma sus escenas la obra, no puede cobrar vida de los personajes, porque estos son unas abstracciones de calidad espectral.” (Fernández Almagro, 1962: 52). Opinión que nos recuerda igualmente a los arquetipos medievales con sus figuras hieráticas.

Teniendo en cuenta el carácter totalmente simbólico de la obra, nos fijamos una vez más en las expresiones que pone el autor en boca de Cecilia –personaje que representa la fe en este primer auto– respecto a las ideas sobre el tema del amor, no accesible en esta vida sino más allá de la muerte. Así lo expresa ella al contemplar a su amante dormido, poco antes de emprender la marcha, quedando reflejado una vez más el tema del amor *post mortem*, que ya viéramos en escritos anteriores:

“¡Duerme! ¡Ojalá que durara  
su sueño una eternidad,  
y que Dios con su bondad  
en sueños le iluminara!  
Yo sufriría al perderle,  
mas gozosa le perdiera  
si, perdiéndole, supiera  
que en los cielos he de verle.”

(Ganivet, 1962: t. II, 739-740)

No obstante, las ideas del escultor revelan el inconformismo con una vida mediocre así como el deseo de aventurarse en la búsqueda del ideal, actitud que tanto obsesionó a Ángel Ganivet en su efímera vida. Así lo expresa en los versos siguientes:

“¡Esta vida es una guerra,  
y yo cobarde no soy!  
¿Qué es mi alma? Es un metal  
sin forma, de poco brillo...  
¡Con fuego, yunque y martillo  
forjaré mi alma ideal!”

(Ganivet 1962: t. II, 749)

En el auto segundo, denominado *Auto del amor*, encontramos a Alma dialogando con Aurelio, su novio, para el cual ella ha compuesto unos versos que, como hemos señalado anteriormente, pertenecen al artículo ya comentado; en dicho artículo, la joven escribía los mismos versos para su novio, con la salvedad de que ahora el autor introduce en ellos el nombre de Aurelio. Acontece asimismo, en este auto, el encuentro amoroso del escultor con Alma; después de quince años, vuelve al lugar con el deseo de ver a su hija. Cecilia muere al poco tiempo de la marcha de éste y la hija crece en soledad pero con deseos de conocer a su padre, con el que sueña a menudo. Finalmente, en el último auto, se verifica toda la trama; el escultor confiesa aquello que le ha mortificado a lo largo de su existencia:

“Un sueño agitó mi vida  
y este sueño fue mi dios  
y tras de este sueño en pos  
se lanzó el alma atrevida [...]

Ser de mi alma creador  
crear un alma inmortal  
en mi alma terrenal,  
ser yo mi propio escultor,  
con el cincel del dolor  
sólo, sin Dios, esto fue  
lo que en mis sueños soñé.”  
(Ganivet, 1962: t. II, 796-797)

Las reflexiones finales del protagonista nos devuelven de nuevo al drama calderoniano:

“Vida y muerte sueños son  
y todo en el mundo sueña...  
sueño es la vida en el hombre  
sueño es la muerte en la piedra.”  
(Ganivet, 1962: t. II, 803)

En ese momento aparece Cecilia para guiarle, como hiciera Beatriz con Dante, pero el escultor no acepta la propuesta. Sólo cuando aparece su hija, como estatua de una virgen en su gloria, el escultor muestra sus deseos de abandonar este mundo:

“¡ Alma! ¡ Mi hija ...! ¡ el ideal ...!  
¡La Fe...!; Mi obra maestra!  
¡ La muerte! La muerte fría...  
Viene... la muerte de piedra...  
La siento entrar en el pecho...  
La siento andar por las venas...  
La siento apagar mis ojos...  
La siento ligar mi lengua...  
¡Oh, que ventura es morir  
esculpido en forma eterna!”  
(Ganivet, 1962: t. II, 808)

Finaliza la obra con estas últimas palabras que pronuncia el escultor, quedando petrificado con los brazos extendidos adorando a su hija.

Con este drama místico, Ángel Ganivet está anunciando su próximo suicidio. Podemos comprobarlo en una patética carta enviada a Nicolás María López, una de los amigos con los que más confianza tenía: “Para mí, el problema de la felicidad humana está ya resuelto: suicidarse poco a poco, a fuerza de no hacerse caso a sí mismo, y dejar que se disparen los fuegos del espíritu, no para remontarse con ellos demasiado alto, sino para distraerse, viéndolos caer como lágrimas...” (Fernández Almagro, 1961: 23). El manifiesto del escritor no puede ser más dramático.

Por la importancia que tiene en la vida de Ángel Ganivet todo lo que concierne a Granada, su tierra natal, hacemos una breve mención a la llamada *Cofradía del Avellano*, agrupación de amigos granadinos que se reunían en torno al escritor; el nombre del grupo de amigos –*Cofradía*– no deja de guardar también cierta resonancia *prerrafaelista*. *La Cofradía del avellano* se plasmó literariamente en la publicación del *Libro de Granada* señalado páginas atrás. Es una obra compuesta de prosa y verso, –adecuada al momento en el que fue escrita– y contiene además ilustraciones de dibujantes pertenecientes a dicha cofradía. Los artículos que componen el libro reflejan cuadros de costumbres de la vida granadina de finales del siglo XIX y fueron escritos por cuatro amigos entre los que se encuentra Ángel Ganivet, alma del grupo en cuestión.

Del estudio realizado por A. Gallego Morell, extraemos algunos datos que nos ponen al corriente sobre las actividades que realizaba Ángel Ganivet, respecto a sus inquietudes literarias, cuando tenía la ocasión de pasar algunos días en su tierra:

“En el verano de 1897, florece en toda su plenitud en torno a la figura de Ángel Ganivet, que pasa sus vacaciones consulares en Granada, *La Cofradía del Avellano* nacida unos años antes y en la que cristaliza el magisterio del escritor granadino, que encauza a través de esta reunión de amigos, sus anhelos y esperanzas, sus críticas y afirmaciones enderezadas hacia el porvenir literario de una ciudad concebida por Ganivet como la Atenas española. ‘La Cofradía fue -evocaré Nicolás María López- una reunión de amigos. Nunca tuvo domicilio ni reglamento. El presidente nato fue Ganivet. En su estructura exterior se asemejaba a las Academias helénicas. Sentados en semicírculo alrededor de una fuente natural bellísima, bajo un dosel de álamos y avellanos, se departía con serenidad y elevación, en estilo granadino, que sabe combinar la seriedad de los asuntos con el ingenio y la gracia.’ ” (Gallego Morell, 1997: 147)

Los críticos están de acuerdo a la hora de señalar que la *Cofradía del Avellano* fue el embrión de lo que poco después se transformaría en la Generación del Noventa y Ocho. Nos dirigimos nuevamente al estudio de A. Gallego Morell para ratificarlo:

“La *Cofradía* fue una breve y deslumbrante pirotecnia que lució sólo por la voz de su guía literario. Desde Helsingfors, en sus cartas, Ganivet seguía dictando consignas empeñado en hacer realidad una creación literaria del grupo porque Ganivet veía en ellos un auténtico desplante de tipo generacional y con su extremo concepto de localismo y del provincianismo anticipa lo que sería la eclosión nacional del 98 literario en este 98 para andar por casa que elige como símbolo el agua, como geografía la ciudad de Granada y como meta de regeneración la creación literaria.” (Gallego Morell, 1997: 152)

Llegados a este punto, es obligado hablar de las relaciones entre Ángel Ganivet y Santiago Rusiñol. Éste visita Granada con deseos de pintar los rincones más insospechados de la hermosa ciudad. Ganivet visita Sitges en el verano de 1897; las impresiones que le causara la villa mediterránea y su foco modernista, las dejó plasmadas en su artículo titulado *Cau Ferrat*, dedicado a Santiago Rusiñol, que envía al periódico *El Defensor de Granada*, y que también reproducen, días después, *La Vanguardia* y *La Voz de Sitges*. Esta estancia de Ángel Ganivet en Sitges sirve para profundizar la amistad entre ambos e introducir al artista catalán en *La Cofradía del Avellano*. L. Sánchez Rodrigo, en su estudio sobre Santiago Rusiñol, hace mención a unas cartas que Ganivet envía el 4 de septiembre de 1987 a los miembros de la *Cofradía del Avellano*



Nicolás María López y Francisco Seco de Lucena. En dichas cartas, Ángel Ganivet insiste en establecer una relación entre la *Cofradía* y el *Cau Ferrat*, que sirviera de pasaporte cultural para el entusiasta recibimiento que se le hizo al artista catalán en la ciudad andaluza. Así dice el texto: “Pronto irá a Granada Santiago Rusiñol y algunos amigos del *Cau Ferrat*. He trabado con ellos gran amistad y son jóvenes entusiastas. Rusiñol es pintor y escritor fecundo, y de los buenos. [...] Yo quisiera establecer alguna relación entre este grupo y Granada, y Rusiñol así lo desea, y me han ofrecido que enviarán cuadros a nuestra próxima exposición.” (Sánchez Rodrigo, 2005: 169-170).

Para corroborar el entusiasmo de Ángel Ganivet respecto a las actividades artísticas catalanas del momento, nos centramos en el artículo que éste escribe sobre el *Cau Ferrat*, en el que narra con todo detalle la importancia de las *Festes Modernistes* así como la amistad que une a ambos escritores. El granadino anota que “...Sitges es el núcleo artístico más activo y más vigoroso de Cataluña entera, el santuario del *modernismo* español.” (Ganivet, 1962: t. II, 726). Enumera, a continuación, los acontecimientos más significativos que tuvieron lugar en Sitges, desde la representación de *La Intrusa* de Maeterlinck o la ópera de *La Fada*, de Morera, pasando por los cuadros de El Greco llevados en procesión, etc. y termina atribuyendo el mérito de estos eventos culturales artísticos a Santiago Rusiñol, de igual manera que anota las influencias traídas por el mismo Rusiñol de París:

“Hay aquí, sin duda, algo que viene directamente de París: impresionismo y simbolismo, y toque de decadentismo. Esto alarma a los que comprenden estas palabras de una manera estrecha y ridícula; esto hace pensar a algunos que los jóvenes del *Cau Ferrat* son unos desequilibrados que vuelven a España echados a perder por la vida del bulevar [...] Y la impresión clara que de todo se desprende es que el *Cau* intenta dar un nuevo impulso a nuestro arte, utilizando los procedimientos de las nuevas y varias tendencias que por todas partes despuntan, y apoyando los pies para hacer ese esfuerzo en lo más genuinamente español: en el misticismo.” (Ganivet, 1962: t. II, 729)

Al final del artículo, Ganivet señala una vez más la importancia del *Cau Ferrat* al mismo tiempo que sigue insistiendo en todas las facetas que adornan la figura de Rusiñol: “El *Cau Ferrat* acude a todas las artes, y no es raro encontrar en Sitges, pintores, literatos, músicos, escultores, actores y cantantes. Rusiñol, en particular, es un espíritu inquieto y capaz de acometer todo género de empresas. Es algo músico, es pintor notabilísimo –y en este aspecto es en el que se le conoce más en España– es escritor fecundo y autor dramático.” (Ganivet, 1962: t. II, 729). Anota, acto seguido, las obras literarias realizadas por el admirado artista catalán y termina señalando el cariño con el que Santiago Rusiñol habla siempre de Granada: “Rusiñol es el pintor de nuestros cipreses, el devoto de la melancolía de nuestra ciudad. Cuando vuelva a ella, que será muy pronto, yo confío en que mis buenos amigos de ahí le harán ver, para su satisfacción, que la juventud de Cataluña no es la única que trabaja con entusiasmo y desinterés por el arte.” (Ganivet, 1962: t. II, 730). Así termina este artículo de Ganivet, que firma en Sitges, en agosto de 1897.

Las relaciones establecidas por parte de Ganivet con Cataluña no se reducen a Santiago Rusiñol; ya hemos señalado anteriormente las semejanzas que se pueden atribuir al escritor granadino con Raimon Casellas, aspecto en el que seguimos insistiendo, pues el deseo de renovación se expresa en la obra de los dos, ya que ambos expresaron el fracaso del ideal, al comprobar que resultaba muy difícil que se entendieran sus propósitos; los dos tuvieron un final semejante y puede ser que influyera, en parte, la incomprensión

de sus ideas. También J. C. Mainer, opina que “Ganivet es el primer escritor español que se muestra sensible al ‘horror de las multitudes’, tan típico de la segunda mitad del siglo XIX europeo (Mainer, 1980: 97).

Podemos relacionar con alguna materia ya mencionada de los textos de Ángel Ganivet, la obra escrita por Miquel de Palol i Felip (1885-1965) *Camí de llum* (1909), donde coincide el tema de *El escultor de su alma*; si bien el autor catalán es posterior pues nace veinte años después que Ángel Ganivet, la distancia entre la creación de ambas obras es muy corta y el tema en cuestión es semejante. En las dos se puede adivinar el incesto *in mente*, aunque no llegue a realizarse. Respecto de la obra de Miquel de Palol, en el estudio introductorio de A. Yates, se nos informa de que “La obra respira una sensualitat exquisida, refinadíssima, que culmina en tres o quatre punts suggestius: l’escena del collaret de perles (capítol II), primera allusió a l’encoberta atracció incestuosa entre Carles i Maria, el qual tema esdevé explícit en el capítol cinqué, entorn d’un petó pecaminós i sacríleg.” (Yates, 1989: 12). Se nos dice a continuación que en esta obra “S’hi palesa el rebuig de l’objectivisme estereotipat, conseqüència fonamental de la reacció antinaturalista que radiva de París durante els anys noranta i que reflectia arreu transformacions socials i culturals més pregones. El fenomen general té la seva expressió a Catalunya en la literatura del darrer Modernisme on convergeixen una amplia gamma d’influències de l’art i la literatura de l’Europa finisecular.” (Yates, 1989: 12). A. Yates relaciona esta obra con otras tres propias de la época: *Els sots feréstecs* (1901) de Raimon Casellas, *Solitud* (1905) de Víctor Càtala (1869-1966) y *Josafat* (1906) de Prudenci Bertrana (1867-1941), haciendo el siguiente comentario:

“Tots els protagonistes són uns éssers marginats, fatalment condemnats i angoixats, unes figures que encarnen, metafòricament, la crisi d’una consciència individual enfront del Caos. El conflicte entre l’esperit i la matèria, entre l’individu i el món –aquest concebut i descrit no pas en termes objectivistes o racionals, sinó en funció d’una subjectivitat deformada– és una de les ‘tensions’ principals del Modernisme. El substratum metafísic de la visió simbolista informa un repertori d’imatges i metàfores que tradueixen el drama de l’intel·lectual davant una societat que l’ignora o el rebutja.” (Yates, 1989: 13)

Se aprecia aquí la misma idea que J. Castellanos ya puso de relieve en el prólogo a *La damisel·la santa* y que consiste en la simbolización de la obra como respuesta a una sociedad que no admite el cambio de actitud y que, por ello, no puede comprender al artista. Continúa el comentario de A. Yates reafirmando lo que venimos diciendo. “L’invenió dels dos protagonistes, units en llur busca de l’ideal però dividits per un mur d’incomprensió i de silenci, permet un aprofundiment de la figura de l’heroi modernista alienat i damnat.” (Yates, 1989: 16).

La misma idea del incesto que aparece en *Camí de llum* se manifiesta en el drama de Ángel Ganivet *El escultor de su alma*, lo que nos permite confrontar ambas obras. Creemos interesante la edición realizada por C. Díaz de Alda, ya que en la introducción hallamos argumentos parecidos, relacionados con el tema del incesto. La crítica lo comenta al hablar de la muerte:

“El auto de *la muerte* se inicia el día de los esponsales de Alma [...] el escultor trata de impedir el matrimonio de su hija o que éste se consuma encerrándola en la cueva [...] Aurelio, impotente para ayudarla, se suicida. Bajo una óptica distinta representaría un paso más en la impiedad del personaje, y quienes sostienen que el incesto es uno de los soportes dramáticos más interesantes de la obra (Montes Huidobro, 1997), suscribirán, sin duda, esta opinión.

Pedro revela entonces a Alma el origen ilegítimo de su existencia, y le descubre su amor incestuoso.

“Sé que es un crimen nefando  
que sienta por ti este amor;  
sé que es horrible impudor  
estar de mi amor hablando  
y estar tu alma mancillando...” (Díaz de Alda, 1999: XXXV)

Continúa C. Díaz de Alda opinando que en el drama hay una lectura simbólica y una dramática que conviene delimitar. Añade, igualmente, lo que venimos observando por nuestra parte y es que la simbiosis vida-obra es evidente entre los escritores que inician su andadura en el *Fin de Siglo*, y señala la relación entre el drama y la vida de Ángel Ganivet así como la encarnación de los personajes de la obra, en su amante, su hija y él mismo en la vida real. Nosotros añadiremos el simbolismo que representan estas obras en correspondencia con el momento en el cual viven estos escritores, de incompreensión hacia lo nuevo. Por tanto hemos de ver este incesto como un deseo de fusión del artista con el ideal, representado en ambas obras, tanto en *Camí de llum* por medio de Carles y su hija, Maria, que simboliza la pureza, la inocencia y todos los deseos de perfección que desea exponer el autor, como ocurre igualmente en la obra de Ángel Ganivet sobre la que versamos, donde, del mismo modo, la hija del escultor, Alma, refleja también las mismas características anteriores aplicadas a Maria. Así, podemos comprobar que esa fusión simboliza el deseo de alcanzar el ideal que, como lo describen ambos escritores, sólo puede lograrse en la muerte.

Enlazando con otro aspecto *prerrafaelista* que hemos abordado ya en diversas ocasiones –hicimos hincapié en él, por ejemplo, al hablar de la obra de Joan Maragall, a propósito de la complementariedad del *animus anima*, o de que el poeta ve en la mujer la parte que la falta, esto es, su alma– tomamos otro ejemplo literario, extraído de una obra de Jacinto Benavente (1866-1954). El libro se titula *Cartas de mujeres* (1893); la excepción es que ahora el discurso está puesto en labios de una mujer a su novio. En dicha carta, encontramos las siguientes expresiones:

“... No es a ti a quien yo quiero. [...] Es a una quimera que nació en mí y que yo animé con mi alma. Exuberancia del espíritu, esencia suya, algo inefable que el alma exhala en anhelo de amor, y es religión, es arte o es amor simplemente, según que el alma se eleva Dios, lo fija en forma artística o lo encarna en humano ser. Tú eres la efigie, representación de la idea divina que se adora. Eres el papel, el lienzo, la piedra; material del poema, del cuadro o de la estatua; eres el hombre donde anida mi amor. Lo que yo quiero en ti es algo mío.”  
(J. Benavente, 1979: 100-101)

Las manifestaciones de renovación que se dan en nuestro país son abundantes y se ven ratificadas en ocasiones por sus muestras en las obras de diversos autores que pueden coincidir entre sí o, en su caso, plantear diversas variantes. Sólo nos hemos ceñido a algunas de las más significativas y que a su vez se entrelazan con la producción de Ángel Ganivet. Esto nos acercaría, a través de las coincidencias, a apreciar la presencia de motivos *prerrafaelistas* en la obra de un autor que, de acuerdo con lo que indicábamos al inicio de las páginas que le hemos dedicado, nunca dejara escrito nada acerca de su conocimiento de tal estética.

### 3. 2. c. 2. *Julio Romero de Torres.*

Julio Romero de Torres (1874-1930), reconocido como pintor por excelencia de la mujer andaluza, nos permite el reconocimiento de los indicios *prerrafaelistas* a partir de la creación plástica. Acerca de su figura, C. A. Cuéllar verifica su conexión directa con las fuentes del *Prerrafaelismo*: “Julio Romero de Torres gozó de gran éxito social y popular como pintor y como personaje social seductor y carismático hasta el punto de convertirse en un mito de la época. Viajero consumado visita Italia, Francia e Inglaterra donde conoce *in situ* la obra de los simbolistas y los prerrafaelistas y cuyas características adapta a su propio estilo y temperamento.” (Cuéllar, 2006: 118 y 120). El crítico A. M. Campoy señala dos etapas en la obra del pintor relacionadas con sus viajes por Europa: “Hay un Romero de Torres que pinta entre 1890 y 1906 cuadros como *Rosarillo* y *Vividoras del amor*; pero tenemos al Romero de Torres posterior a 1907, que fue el año de su largo viaje (¿mejor peregrinación?) por Italia, Francia, Suiza e Inglaterra. [...] En 1909 pinta *El retablo del amor*, y en 1912 *La consagración de la copla*. El pintor se descubre a sí mismo al descubrir a los nazarenos, a los prerrafaelistas y a los simbolistas.” (Campoy, 1980: 20). También anota el crítico cuáles son a su juicio las dos obras más importantes del pintor en lo que respecta al Prerrafaelismo: “*La consagración de la copla* y *Carmen*, puede que sean las dos obras cumbre del peculiarísimo prerrafaelismo español.” (Campoy, 1980: 20). C. Casaño (2002: 48) es favorable a esa misma identificación. Del mismo modo, nos parecen interesantes las opiniones extraídas del estudio de A. Basualdo sobre las influencias del movimiento *prerrafaelista* en Julio Romero de Torres:

“El clima pictórico y anímico creado por los prerrafaelistas tienen varios puntos en común con el del pintor cordobés. Sobre todo, el que caracteriza a Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones y Jonh Everet Millais [...] Sucede tanto en *Ofelia*, la muerta que navega entre flores, de Millais; en la virgen de *The Annunciation*, de Rossetti; en tantas telas de Burne-Jones. Las mujeres de Rossetti [...] tienen una expresión de ensimismamiento erótico. Y recuerdan, por ejemplo, a *Carmen*, el cuadro de Romero de Torres.” (Basualdo, 1980: 32)

Asimismo, esta última crítica compara al pintor cordobés con Burne-Jones: “También Burne-Jones recuerda a Romero de Torres. Sus personajes somnolientos, oníricos, circundados de plantas lujuriosas y de multitud de adornos, pertenecen, sin duda, a su mundo personal pero participan de esa típica idea fija del simbolismo: la mujer como tentación.” (Basualdo, 1980: 34).

El estudio de C. A. Cuéllar pone de manifiesto el interés del artista por enlazar los motivos simbólico *prerrafaelistas* femeninos, llevándolos a la iconografía de la mujer andaluza que, como advertíamos, es motivo crucial de su producción: “Su concepción simbolista es tan particular como su reinterpretación de algunos de los estilemas prerrafaelistas. [...] La aportación de Romero de Torres al hálito prerrafaelista europeo sería el de personalizarlo dentro de la cultura gitana andaluza y, con ello, enriquecerlo con un carácter racial muy diferente al de sus colegas británicos, franceses y centroeuropeos.” (Cuéllar, 2006: 120). Hemos de señalar el interés por la figura de la mujer gitana, que recientemente ha confirmado la exposición *Luces de Bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* (Amic, Sylvain y Jiménez Burillo, Pablo, 2013). En ella se aprecia el mito de la gitana, rememorando su historia desde *La gitanilla* de Cervantes, pasando por la figura de *Carmen* configurada por Merimée y hasta llegar a los pintores del Fin de siglo, entre otros Isidre Nonell, Joaquín Sorolla o Hermenegild Anglada i Camarasa. Lo señalado a propósito de esos pintores de la órbita catalana por C. A. Cuéllar, permite acogerse a alguna de sus consi-

deraciones que nos son favorables en el momento de atender a la obra del pintor andaluz. Así y acerca de la iconografía femenina de Nonell, C. A. Cuéllar compara los rasgos entre la mujer gitana y la *prerrafaelista*: "...ofrece obras en las que la representación de la mujer remite a la iconografía femenina prerrafaelista, como ocurre en *La Juana (Belleza y carácter)* (1906), perteneciente a una serie de retratos de gitanas, donde la cautivante belleza de la retratada recuerda inevitablemente a la melancólica y seductora efigie de Jane Morris en los numerosos retratos realizados por Rossetti." (Cuéllar, 2006: 117-118).

De la mano de esa consideración, y volviendo a Julio Romero de Torres, J. Gallego se muestra acorde sobre la influencia *prerrafaelista* en España, tanto pictórica como literaria, y acerca de la importancia que dicho movimiento artístico tuvo en el pintor cordobés:

"La influencia inglesa actúa en la pintura de modo doble: en el cuadro y en el libro. La Hermandad Prerrafaelista (P.R.B.) fundada por Rossetti, Hunt y Millais en Londres, 1848, [...] tendrá como sucesión, una vez disuelta, un estilo prerrafaelista, espiritado, dantesco, melancólico, lineal, el de Burne Jones y los últimos cuadros de Rossetti, que, a través de las admirables ediciones y muebles de Morris y Compañía, será la semilla ('The Germ', como ellos dicen) del esteticismo eduardiano, a medias simbolista y modernista [...] en especial, a través de la revista ilustrada *The studio*, ese tardío prerrafaelismo hará prosélitos en todos los países, y en particular en España." (Gallego, 1987: 195).

Respecto a esa influencia en Julio Romero de Torres, J. Gallego opina lo siguiente acerca de los conocimientos que adquiere en el viaje mencionado: "La visión de los prerrafaelistas británicos ha de impresionarle forzosamente; pero en lugar de imitarlos, busca en Florencia su propio prerrafaelismo, con influjos leonardescos que se combinan con un juego manierista de formas femeninas, estilizadas y sensuales". (Gallego, 1987: 199). J. Gallego, basándose en el catálogo sobre una exposición cordobesa, anota que "Romero de Torres implanta su manera de hacer simbolista dentro del espíritu del modernismo" (Gallego, 1987: 199); lo cual le confirma al crítico su teoría de que Modernismo y Simbolismo son las caras de una misma moneda que logran fundirse en el troquel del pintor. Son abundantes las opiniones sobre la fusión de Simbolismo-Modernismo y Fin de Siglo, no ya por la coincidencia de la fecha sino porque la denominación *Fin de Siglo*, propia de finales del siglo XIX y principios del XX, tiene unas connotaciones acordes con las manifestaciones artístico literarias del momento.

Ya Ramón del Valle-Inclán se expresó sobre la influencia del *Prerrafaelismo* en Julio Romero de Torres, en una de sus conferencias pronunciadas en Buenos Aires, el 5 de julio de 1910: "Las tendencias prerrafaelísticas en España tienen su más alto culto en Romero de Torres, que posee la pintura al temple de los antiguos maestros." (Valle-Inclán, 1977: 148-149). En la obra del escritor se recoge en diversas ocasiones la admiración que siente por el artista pictórico, tal y como hemos podido extraer de sus escritos. Valle-Inclán sabe distinguir la novedad de la pintura que aporta Romero de Torres respecto a lo acostumbrado coetáneamente: "Este gran artista, desdeñoso y silencioso, nos consuela de esa pintura bárbara de manchas y brochazos, donde jamás se encuentra la expresión de la línea, lo augusto del color, y la noble armonía de la composición. ¡El divino artificio que es la razón de que la pintura pueda llamarse 'arte'!" (Valle-Inclán, 2002: t. II, 1497).

Nos fijaremos en alguna de las obras de Julio Romero de Torres, especialmente en aquellas en las que los críticos se basan para confirmar la influencia del *Prerrafaelismo* en el pintor que sabe trasladar las peculia-

ridades de la mujer *prerrafaelista* inglesa al prototipo de mujer andaluza, como nos lo hace ver nuevamente el crítico J. Gallego al hablar de la obra del artista cordobés: “Su obra tenía, a la vez, un aspecto sacral y pecaminoso, desde la ‘Virgen de los Faroles’ a todas esas mujeres de cuerpos marfileños como diosas de Burne-Jones convertidas en andaluzas, cuyas desnudeces asustaron a los pacatos desde que, en 1906, la nacional rechazó por escandaloso su cuadro ‘Vividoras del amor.’ (Gallego, 1987: 200).

Hemos de fijarnos, en primer lugar, en los lienzos que realiza después de su viaje por Europa. En la Exposición Nacional de 1908 presenta las obras *La musa gitana* y *Nuestra Señora de Andalucía*. La primera fue galardonada con la Medalla de Oro, y, según el dato recogido en el Catálogo del Museo de Córdoba, “Con ‘La musa gitana’ el pintor logra uno de los desnudos más hermosos de la pintura de todos los tiempos, dentro de la línea clásica de la pintura española. (Valverde Candil y Píriz Salgado, 1989: 28). Respecto a la segunda obra, *Nuestra Señora de Andalucía*, también comentan las autoras del catálogo que “resultó revolucionaria por su composición y temática, por apuntar la extraña y primitiva manera de retablo, la actitud hierática e incomprensible postura irreal de su personaje.” (Valverde Candil y Píriz Salgado, 1989: 28). Recabamos también las opiniones de C. Casaño sobre el cuadro citado, y al hacerlo nos remitimos tanto a la postura de Rubén Darío al titular a uno de sus libros con los vocablos contradictorios *Prosas profanas*, como a la perteneciente a Emilia Pardo Bazán *Cuentos sacroprofanos*, donde ambos escritores pretenden llamar la atención; algo que por otra parte era muy propio de la época. Así se expresa el crítico: “*Nuestra Señora de Andalucía* es la primera de las versiones laicas, con conceptos expresados mediante símbolos, de personajes, escenas o liturgias sagradas en las que con sutil criticismo inconformista, corrige, muda o contradice las enseñanzas y las iconografías canónicas, llegando, mediante la suplantación anacrónica, a la irreverencia y a las puertas del sacrilegio o de la blasfemia.” (Casaño, 2002: 64). Se está refiriendo el crítico también a las obras que realiza con posterioridad, pues en esta se vislumbra lo que después se va acrecentando en las siguientes. Volviendo a la primera, dice Casaño:

“En este cuadro, el carácter irreverente es muy leve, casi se reduce al título. [...] *Nuestra Señora de Andalucía* puede entenderse como un requiebro metafórico dedicado a la belleza de las mujeres andaluzas. Pero tal explicación quizás haya que matizarla pues el cuadro que glosamos es el comienzo, la tímida iniciación de lo que podemos denominar ‘la desacralización de lo sagrado’, por medio de un simbolismo, con muchos matices prerrafaelistas y tonalidades críticas, que se manifiesta, luego, con superior nitidez, cuando a las personas que diviniza, con el propósito de sustituir a la divinidad, las coloca sobre una peana barroca.” (Casaño, 2002: 64)

Para continuar con los aspectos simbólicos *prerrafaelistas* en la pintura de Julio Romero de Torres, mencionamos, a continuación, el cuadro *Amor sagrado, amor profano* perteneciente al mismo año (1908). Ya el título habla por sí solo, pues de nuevo encontramos la contradicción, mostrándonos la tan traída y llevada dicotomía bien/mal que en numerosas ocasiones hemos visto, tanto en Dante Gabriel Rossetti como en sus seguidores, por citar alguno de los que hemos comentado, en Rubén Darío. Lo primero que hemos de observar es la postura hierática de sus protagonistas, lo cual le da un aspecto medieval si bien, por su vestimenta, está ambientado en la época del momento en que se realiza. Es notable el comentario que Ramón del Valle-Inclán hizo sobre el lienzo: “Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar en el tiempo. [...]. En este cuadro admirable hay dos figuras de mujer, que tienen entre sí una



vaga semejanza, toda llena de emoción y de misterio, algo como el perfume de dos rosas que una fuese diabólica y otra divina: la rosa de fuego y sangre, y la otra de castidad y de dolor.” (Valle-Inclán, 2002: t. II, 1498). Las opiniones de Ramón del Valle-Inclán sobre el cuadro no se agotan con los comentarios a las figuras femeninas sino que insite además en el carácter místico de la obra en general: “Hay un profundo sentido místico en este cuadro, donde el paisaje parece haber nacido después de una oración. Tan honda es la armonía de este cuadro, que si un soplo de aire pudiese pasar sobre él, dándole movimiento y vida, las figuras perderían parte de su belleza y todo aquel poder religioso y fascinante. El pintor ha realizado una obra triunfadora del tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas.” (Valle-Inclán, 2002: t. II, 1498-1499).

Por el interés que despierta en varios críticos, añadiremos otros comentarios relacionados con el cuadro, como algunos de los realizados por L. Litvak respecto a las protagonistas: “Por sus poses hieráticas, ambas figuras dan la impresión de haber quedado sumidas en la ensoñación o que tienen el alma en otro mundo. Cada una se aísla, embebida en sí misma, cercada por su fino trazo. Las columnas que las enmarcan, también sirven para detener el tiempo otorgándoles un valor estatuario.” (Litvak, 1999: 18). Insiste la crítica en señalar ese carácter primitivo que le otorga el pintor a las protagonistas del lienzo para resaltar la atemporalidad: “Como en la pintura primitiva buscaba el pintor cordobés un tiempo fuera del curso del tiempo, sin dimensiones cronológicas, en el que no hay movimiento sino la más absoluta quietud, un tiempo que no es sucesión, que no pasa.” (Litvak, 1999:18). También L. Litvak insiste en la representación simbólica de las respectivas protagonistas: “La dos mujeres representan la unión del espíritu místico y el voluptuoso. Se trata de la iconización de varias apariencias de la misma figura, y por eso tienen rasgos tan similares que parecen hermanas.” (Litvak, 1999: 18). Respecto del título, tanto como de la temática del cuadro, los críticos anotan la influencia de Tiziano, que realizó uno titulado igual; si bien, como anota C. Casaño: “Estos trasvases no son ninguna novedad entre los artistas plásticos y pueden considerarse antecedentes pictóricos. [...] Aunque ambos lienzos tienen el mismo título, y es muy posible que el cordobés se inspirara en el veneciano, el simbolismo de las figuras y, consiguientemente, la intención y el mensaje difieren.” (Casaño, 2002: 72-73). L. Litvak observa que sí hay semejanzas entre ambos. Refiriéndose en primer lugar a la obra de Tiziano, indica lo siguiente:

“...trata de una dicotomía entre dos tipos de amor, el ‘más alto’ y el ‘más bajo’; la Venus terrestre y la Venus celestial. Aunque la obra de Romero de Torres no tiene los significados neoplatónicos del cuadro italiano, sí hay varias semejanzas. La mujer vestida de blanco corresponde a la Venus celestial, que está desnuda en el Tiziano; las dos llevan un manto plegado en el brazo. En el cuadro cordobés ambas mujeres se tienden la mano, pero la figura de blanco, el amor místico, es superior y por eso su mano queda ligeramente más arriba de la otra.” (Litvak, 1999: 19-20)

Anota igualmente esta misma crítica otra semejanza relacionada con el paisaje del fondo del lienzo: “El paisaje moralizado del fondo, donde destaca el campanario de una iglesia, es similar en ambos cuadros, así como en el primer plano la balaustrada de un sepulcro de piedra tallado y una planta, que en la pintura italiana es un mirto, la planta de Venus, y aquí un lirio blanco, emblemático de la Virgen María.” (Litvak, 1999: 22). Casaño (2002: 77) añade, respecto a ese mismo fondo pictórico, que el pintor cordobés sitúa a las protagonistas en el patio de un cementerio, para expresar con este símbolo que tanto el amor místico



como el profano terminan en el mismo lugar. El estudio de C. Casaño sobre Julio Romero de Torres ofrece interesantes reflexiones sobre los arquetipos femeninos empleados por el pintor cordobés.

Citaremos otras obras del pintor con idéntico tema, *Ángeles y Fuensanta* (1909) y *Las dos sendas* (1912). El resumen de los comentarios se han extraído del estudio de L. Litvak (2002: 20). En la primera, el pintor representa a dos mujeres situadas en el quicio de una ventana a través de la cual se puede divisar un paisaje cordobés. Por la vestimenta de ambas se adivina qué representa cada una: Ángeles va vestida con blusa blanca mientras que Fuensanta viste de negro y porta un manto rojo, símbolo del amor carnal. En *Las dos sendas*, se plantea la dicotomía entre el vicio y la virtud; en el centro del cuadro posa una mujer desnuda y, a sus pies, una monja con un libro de oraciones y otra portando joyas en una bandeja, símbolo del comercio carnal. Al fondo del cuadro, como es habitual en el artista, surge el paisaje cordobés representando la finalidad de la obra; en una parte un convento donde rezan las monjas al pie de una cruz, y en la otra, la diversión en un tablado. Tiene otros dos lienzos muy significativos titulados *El pecado* y *La gracia*, ambos realizados en el año 1913. Algunos críticos han querido ver en ambas obras un tono moralizante, sin embargo, C. Casaño, opina que los títulos no son conceptos antónimos como pudiera parecer; expresa asimismo que el primero, "...más que el pecado en sí, narra los prolegómenos de la incitación que viejas mujerucas hacen a la joven que reposa desnuda. [...] Del título obtenemos la convicción de que las celestinas lograron su objetivo." (Casaño, 2002: 126). Y, respecto al segundo, *La gracia*, C. Casaño, además de señalar que es el título más clarificador del simbolismo crítico de Julio Romero de Torres, sigue opinando lo siguiente: "...muestra el descendimiento de la Cruz, el momento preciso en que la protagonista de *El pecado* es depositada en el regazo de una mujer madura que, a primera vista, suplanta a la Piedad. [...] En *La gracia* es innegable la trasfiguración. La lozana, la flexible joven desnuda, retratada con una melodiosa naturalidad [...] lleva el sudario clásico que en toda época colocan pintores y escultores en las imágenes de Cristo crucificado o descendido." (Casaño, 2002: 130).

Es curioso observar que si nos dejáramos llevar por los títulos de ambos cuadros, *El pecado* y *La gracia*, a simple vista podríamos pensar en que uno refleja las connotaciones del mal y el otro las del bien, sin embargo, no es así pues, como hemos visto, la protagonista es la misma mujer y, de acuerdo con las explicaciones de C. Casaño, no representa el mal sino que ésta es víctima de las alcahuetas que la inducen al pecado. Y en el segundo lienzo, la misma protagonista pudiera adquirir la categoría nada menos que de subplantar a Cristo, lo que por otra parte no deja de ser un disparate; pero volvamos a las opiniones de C. Casaño, pues, según éste, la figura en el segundo cuadro, además de considerarla una víctima de la sociedad –de hecho así se ve en la primera versión, *El pecado*,– aquí accede a la categoría de redentora: "El pintor ni siquiera considera a la joven crucificada una quebrantadora de la ley divina: él, yendo más allá de la rebeldía, la ve como una víctima inocente del orden socio-religioso imperante, la prueba es que la transfigura en Jesucristo, el justo injustamente crucificado, el gran inocente de la Historia, convirtiendo a la mujer redimida por el perdón eclesiástico, a su vez, en redentora." (Casaño, 2002: 130). Para finalizar con las opiniones del crítico, éste nos hace ver nuevamente que las ideas del pintor no son precisamente las éticas: "Si Julio Romero de Torres hubiese tenido las intenciones éticas que le atribuyen, habría pintado a la pecadora en una actitud de arrepentimiento notorio pero, en modo alguno, usurpando a Jesús de Nazaret [...] en consecuencia, estamos ante un simbolismo extremadamente áspero, ante una blasfemia esencial de la que, hasta el momento de pintarse el lienzo, teníamos muy pocos antecedentes plásticos en pintura y en escultura." (Casaño, 2002: 130).

Siguiendo con la peculiar característica de la obra de Romero de Torres sobre la mezcla de erotismo y religiosidad, nos centramos a continuación en otros cuadros que reflejan la misma temática. *Retablo del Amor* (1909) y *La consagración de la copla* (1912). En estas obras se manifiesta el concepto de retablo medieval, por este motivo nos fijamos en la influencia directa de los pintores medievales, si bien los temas serán trasladados a su época, por lo que hemos de reconocer igualmente la influencia de los *prerrafaelistas* ingleses decimonónicos y, de manera especial, la de Dante Gabriel Rossetti. En *Retablo de amor* muestra toda una variedad de representaciones de la figura femenina; llama poderosamente la atención la parte central en la que hace una versión muy particular del tema de la Anunciación, pues en ella está representada la Virgen desnuda, y, asimismo, la figura que representaría al ángel es también una mujer. Recordemos que la versión de Dante Gabriel Rossetti sobre el mismo tema fue impactante por representar a la Virgen en su cuarto, en camisa de dormir y con un aspecto bastante realista –asustada por la intromisión del emisario– que no tenía nada que ver con las, hasta entonces, representaciones relizadas. Según las observaciones de L. Litvak, “En la parte inferior del retablo posa su figura opuesta también desnuda; la cortesana recostada es Venus o Eva con las manzanas del pecado.” (Litvak, 1999: 23). Nuevamente hemos de recordar otro cuadro *prerrafaelista* *El pastor a sueldo*, de W. Holman Hunt, comentado ya en nuestro trabajo, en el que aparecen las manzanas verdes como símbolo de destrucción. En *La consagración de la copla* (1912), observamos nuevamente la contradicción en los vocablos del título, mezcla de sagrado y profano, así como la provocación del tema; se trata de una procesión en la que transportan sobre un pedestal a dos figuras femeninas, una que representa a la Virgen, tocada de mantilla andaluza, con ropas ligeras que dejan ver el dorso de su cuerpo, y la otra que sujeta una guitarra entre las manos, simbolizando la copla; están rodeadas de personas ataviadas con ropas propias de la época. La Virgen pone una corona de laurel sobre la cabeza de la mujer que representa la copla. Puede entenderse como un homenaje al pueblo llano. C. Casaño opina sobre el lienzo *La consagración de la copla* : “... cuadro de grandes dimensiones, que es considerado, a veces, como el mejor de su obra y la culminación de su personal prerrafaelismo.” (Casaño, 2002: 99). Anotamos también el comentario de J. Gallego sobre este lienzo: “*La consagración de la copla* es una pala de altar como las que tantas veces se pintan en la Italia del Quattrocento, con una versión heterodoxa de la usual ‘sacra conversacione’.” (Gallego, 1987: 200). Y nuevamente hemos de acudir a las opiniones de Ramón del Valle-Inclán, quien refiriéndose al cuadro dice lo siguiente: “Romero de Torres busca la alusión misteriosa y sutil que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido de la vida. Con arte suprema compone, dibuja y pinta, y así reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una sola alusión cargada de significados. Tal es el hermoso lienzo que se llama *Consagración de la Copla*, todo lleno de una emoción litúrgica, como una gran patena de oro claro.” (Valle-Inclán, 2002: t. II: 1560).

La obra de Julio Romero de Torres causó escándalo, como no podía ser menos, pues el hecho de colocar en un retablo figuras tan controvertidas, chocaba sobremanera. Anotamos igualmente el comentario de L. Litvak sobre las ideas que intenta reflejar Julio Romero de Torres en estos lienzos: “En estas obras el pintor sacraliza temas populares, y no es gratuito su empleo de formatos religiosos. Al adaptar a ellos su imaginería andaluza, proyecta lo cotidiano y regional hacia lo fabuloso y lo sagrado. Desea revivir el pasado donde la figuración tenía valor religioso y esa apertura le permite ir más allá de lo prohibido e integrar a su conveniencia implicaciones cívicas, religiosas y personales.” (Litvak, 1999: 27).

Mencionamos además el cuadro *La muerte de Santa Inés* (1920) ya que, tanto por la temática como por

la técnica, tiene igualmente reminiscencias *prerrafaelistas*. Al contemplarlo, resulta inevitable pensar en las figuras de Burne-Jones, pues los ropajes de los protagonistas transmiten la misma sensualidad que los representados en las obras del pintor inglés. Del mismo modo, nos vienen a la mente las mujeres rossettianas, en trance de ensoñación, al contemplar el rostro de la santa, que no se sabe si realmente está muerta o dormida. Respecto a los retratos de Julio Romero de Torres, pueden establecerse abundantes parecidos con los ya mencionados *prerrafaelistas*, además de por los semblantes de sus mujeres representando esa melancolía, ese misterio, esa ensoñación... hemos de añadir la sensualidad manifestada en el cabello. Recordemos la importancia que daba D. G. Rossetti –y no sólo él sino también sus colegas– al cabello femenino, representado siempre por abundantes melenas de tonalidades oscuras. También el pintor andaluz realza sobre manera el cabello femenino; concretamente tiene un cuadro, titulado *Viva el pelo*, (1928) en el que pone de manifiesto la belleza y sensualidad del cabello de una mujer, a pesar de estar recogido en un moño, propio de la mujer andaluza en la época retratada. A esto hay que añadir la manzana que la protagonista sujeta con su mano, un dato más de la sensualidad que transmite la obra.

Nos gustaría terminar el comentario al pintor cordobés con las palabras que Antonio Machado dirigió sobre él a su muerte, enviándoselas a Pilar De Valderrama en una de sus cartas dirigidas al personaje literario de Guiomar; en ella manifiesta tanto el valor artístico como humano de su persona:

“Acabo de tener la triste noticia de la muerte de Julio Romero de Torres, en Córdoba. Era un buen amigo nuestro, un gran artista y un hombre de bondad extraordinaria. Le conocí en Córdoba hace muchos años, viajé con él por aquellas tierras, cuyas mujeres él supo pintar mejor que nadie, y gocé con sus triunfos de pintor. Era el artista más modesto que he conocido. Él asistió a todos nuestros estrenos. La última vez que le vi fue el día de nuestra fiesta por ‘La Lola’. Tenía el alma de un niño.

Toda esta gente nueva lo tenía olvidado ya. Su pintura, sin embargo, quedará.” (Valderrama, 1981: 177-178)

Se puede decir de Julio Romero de Torres, como se dijo de Rubén Darío, que el tema primordial de su obra es la mujer, en la cual se basan para representar no ya a la mujer en sí misma –como dijéramos de Rossetti– sino para simbolizar, a través de ella, la manifestación de lo que se gesta en el interior de estos artistas. Creemos que se dan abundantes coincidencias para justificar la presencia del *Prerafaelismo* en el ambiente andaluz. Veremos igualmente como Manuel Machado canta a esas mujeres llevadas a la pintura por la mano del poeta cordobés, así como al ambiente propio de su tierra natal, que contribuirá a afianzar dicha presencia, tanto *prerrafaelista* como rossettiana.

### 3. 2. c. 3. *Manuel Machado*.

Ya hemos indicado cómo los hermanos Manuel y Antonio Machado coincidieron en su primer viaje a París con diversos escritores, entre ellos Rubén Darío, quien hizo gran amistad especialmente con Manuel. En los dos hermanos podemos encontrar diversas connotaciones *prerrafaelistas*. Juntos escribieron obras de teatro de las que pueden extraerse diferentes tipos de mujeres relacionadas con el movimiento *prerrafaelista* propiamente dicho; pero antes hemos de centrarnos en la obra poética de ambos ya que, aún dentro de la corriente *prerrafaelista-modernista*, tienen características muy diversas. Podríamos decir

que, si en Manuel Machado vemos claramente la influencia rossettiana, en Antonio, sin embargo, predomina la inspiración dantesca. F. López Estrada ha investigado con acierto la influencia de los primitivos en ambos, como lo hiciera igualmente con Rubén Darío. Afirma el crítico que la percepción que tiene Rubén Darío sobre el *Prerrafaelismo* pasa sobre todo a nuestros grandes escritores Manuel y Antonio Machado y que una parte de su poesía está escrita basándose en dicha experiencia artística.

Respecto a Manuel Machado, F. López Estrada (1977: 93) nos informa de que, en su segunda estancia en París, en el año 1902, hace un breve viaje a Inglaterra y a Bélgica; y se pregunta el crítico si pudo entonces conocer la obra de los maestros modernos de la Hermandad Prerrafaelista. En su estudio F. López Estrada nos sitúa precisamente en la época medieval de los dos hermanos ya que ambos tienen parte de su obra dedicada tanto a poetas como a personajes medievales. Manuel Machado, en su etapa juvenil, a los veinticuatro años, escribe el libro de poemas *Tristes y alegres* (1894), en el que figuran poemas medievales como *Castilla* –uno de los más conocidos del autor–, *El Cid* y el dedicado a *Gonzalo de Berceo*, y en la edición del libro de *Alma. Museo. Los cantares*, de 1907, aparece el apartado *Primitivos* en el que recoge nuevamente estos poemas. Según opina F. López Estrada:

“El título común de ‘Primitivos’ que les puso Manuel Machado es un indicio determinante para valorar el sentido artístico de los diversos elementos que componen la intención estética de estas obras. La mención de ‘Primitivos’ también se había aplicado a un determinado grupo de obras de la pintura, y en el período de fin de siglo se había divulgado en grado suficiente como para que su uso sea general en el caso de las personas de un cierto cultivo intelectual. El concepto artístico en el que se estudian y valoran estos ‘Primitivos’ recae en los efectos artísticos del Prerrafaelismo, difundido por Europa como una manifestación peculiar del espíritu inglés.” (López Estrada, 1977: 69)

Sobre esta edición del libro de Manuel Machado, del año 1907, F. López Estrada manifiesta:

“La triple titulación señala en líneas generales las tres orientaciones de la obra del poeta: *Alma* contiene la poesía más honda de Manuel, la que va hacia dentro, hacia las fuerzas oscuras del alma.[...] En *Museo*, su desarrollo guarda una cronología interior muy definida: comienza con la poesía titulada *Oriente*, la tierra de ensueño de los modernistas; siguen los *Primitivos*, [...] *Los Cantares*, la parte tercera, recoge la corriente folclórica de Machado y también la que apunta a la poesía existencial, [...]. El propio Manuel tenía una clara conciencia de esto, pues en el discurso que leyó el 19 de febrero de 1938 para tomar posesión en San Sebastián de su plaza de académico, en plena contienda civil, le dedica este párrafo: ‘*Alma, Museo y Los Cantares* (1907). He aquí un título que puede ya servir de epígrafe a toda mi obra lírica: *Alma* (poesía del reino interior, realidades puramente espirituales). *Museo* (poesía de la Historia a través de las obras de arte más famosas). *Los Cantares*, poesía de la vida sentimental y aun sensual, poesía de la vida rota que culmina en El mal poema (1909).’ (López Estrada, 1977: 21-22)

Esta vena primitiva no la abandonará Manuel Machado, pues en su libro titulado *Apolo* (1911) –dedicado a su maestro Francisco Giner de los Ríos– aborda en uno de sus poemas la Anunciación, tema que, como ya hemos comentado en otras ocasiones, es tan característico del *Prerrafaelismo*. Nos parece importante reproducir el poema, para poder observar, tanto por el contenido como por la forma, sus

connotaciones *prerrafaelitas* enlazadas con el Modernismo:

“BEATO ANGELICO  
LA ANUNCIACIÓN

La campanada blanca de maitines  
al seráfico artista ha despertado,  
y, al ponerse a pintar, tiene a su lado  
un coro de rosados querubines.

Y ellos le enseñan cómo se ilumina  
la frente y las mejillas ideales  
de María, los ojos virginales,  
la mano transparente y ambarina.

Y el candor le presentan de sus alas  
para que copie su infantil blancura  
en las alas del ángel celestial,

que, ataviado de perlinas galas,  
fecunda el seno de la Virgen pura,  
como el rayo de solo por el cristal.”

(Machado, M. y A., 1978: 107)

Para confirmar los indicios del *Prerrafaelismo* en el poema, acudimos a las palabras del propio Manuel Machado al comentar el proceso creador del mismo:

“El solo nombre de Beato Angelico evoca los de sus contemporáneos tan sabidos Giotto, Ghirlandaio, Cimabué, Perugino, el Pinturicchio, ingenuos pintores de escenas santas, albor del Renacimiento, con sus vírgenes de comba frente, hierática postura y dulces ojos divinamente perfilados; con sus párpados uniformes y sus inocentes iluminaciones de oro y seda. Por eso se mientan en el soneto las frentes virginales y las manos de nácar, y se termina la estrofa con una frase sacramental y litúrgica que da la sensación de la ingenua religiosidad de los prerrafaélicos.” (López Estrada 1977: 96)

Lo mismo que hiciera Dante Gabriel Rossetti, instaurando de nuevo el soneto, también los poetas modernistas lo revitalizan y modifican. F. López Estrada, anota que en este poema de Manuel Machado, se advierte “...la rima independiente en los cuartetos y que el modernismo modifica la métrica del soneto en este aspecto de la rima exterior, buscando así una nota de modernidad” (López Estrada, 1977: 95). Podemos establecer otro paralelismo entre Dante Gabriel Rossetti y Manuel Machado si nos fijamos en que éste es el primer poeta español que dedica poemas, en forma de sonetos, a obras pictóricas de famosos pintores primitivos. Según G. Brotherton “Manuel Machado fue el primer poe-

ta español en dedicar un poema a un cuadro. [...] Nadie en España antes que él, con el interés en la fusión de las artes tan típico de la época, había centrado su atención exclusivamente en un cuadro, ni encontró allí la inspiración para todo un poema.” (Brotherston, 1976: 125). Cabría hacer la salvedad de que Rossetti era el creador de las dos modalidades, tanto de los lienzos como de los poemas a ellos dedicados.

Anotamos la justificación hecha por F. López Estrada sobre la elección de Manuel Machado por el tema de la Anunciación, ya que, según el crítico, se debe no a una cuestión religiosa sino a la representación de las formas más elevadas de la espiritualidad europea, origen del arte, y además en defensa frente al positivismo materialista. Esta opinión concuerda con lo que ya hemos apuntado en varias ocasiones. Opina asimismo el crítico que “El tema religioso se convierte en una cuestión estética, con resonancias sociales, al que se aplica las consecuencias de la teoría y de la práctica artística del prerrafaelismo. Y esto resulta compatible, en la variedad que implica el modernismo, con la poesía bohemia que canta, al mismo tiempo, la noche turbia del alcohol y de la carne.” (Lopez Estrada, 1977: 101).

Después de detenernos en el poema de tema místico o religioso, *La Anunciación*, nos fijamos en otro de tema erótico por manifestar, como venimos haciendo, las dos modalidades propias del *Prerrafaelismo* rossettiano. El poema, perteneciente también al mismo libro titulado *Apolo*, está dedicado a la obra pictórica de Sandro Botticelli, *La primavera*, y como afirma Manuel Machado en *La Guerra literaria* (1913) de acuerdo con cita de F. López Estrada, esta composición es “... casi completamente personal. Yo supe de ese cuadro en París, y su recuerdo va en mí asociado a otras impresiones que no son del caso.” (López Estrada, 1977: 107). También F. López Estrada supone que el texto recoge una aventura de la bohemia artística, en la cual la relación sexual adopta una interpretación de aventura estética, a través del decadentismo finisecular.

“SANDRO BOTTICELLI  
LA PRIMAVERA

¡Oh, *el sottovoce* balbuciente, oscuro,  
de la primer lujuria!... ¡Oh, la delicia  
del beso adolescente, casi puro!...  
¡Oh, el no saber de la primer caricia!...

¡Despertares de amor, entre cantares  
y humedad de jardín, llanto sin pena,  
divina enfermedad que el alma llena,  
primera mancha de los azahares!...  
Ángel, niño, mujer... Los sensuales  
ojos adormilados, y anegados  
en inauditas savias incipientes...

¡Y los rostros de almendra, virginales,  
como flores al sol, aurirrosados,

en los campos de mayo sonrientes!...”

(Machado, M. y A., 1978: 108)

Es curioso observar cómo el poeta utiliza expresiones prácticamente idénticas para expresar ideas totalmente diferentes; si nos fijamos, por ejemplo, en la expresión del primer poema donde pone de relieve los “ojos virginales” para referirse a María, la Virgen, en el segundo se convierten en ojos sensuales, para destacar la belleza provocadora de la “primera lujuria”.

Creemos sumamente interesantes los comentarios de F. López Estrada en esta obra de *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*. Aquí nos limitaremos a resaltar la mezcla místico-erótica relacionada con nuestro estudio –como ya señalábamos anteriormente al comentar la poesía de Rubén Darío– pues son abundantes. El tema de los Primitivos no sólo es propio del inicio de la obra de Manuel sino que lo encontramos posteriormente, en su libro *Phoenix* (1936). En este poemario se encuentra la composición titulada *Nessun maggior dolore*, claramente influido por el Dante Alighieri de la *Divina Commedia*. Curiosamente, también Dante Gabriel Rossetti pintó, dentro de un mismo lienzo, dos escenas sobre los amores de *Paolo e Francesca* (1855); la primera refleja el momento en que los dos cuñados están leyendo el libro de Galeoto, encubridor de los amores de la reina Ginebra y Lancelot; la segunda representa a los dos amantes vagando sin cesar por el infierno, tal como los viese Dante en su obra. Dos años después, pintaría los amores de Lancelot y la reina Ginebra.

Deseamos centrar nuestra atención principalmente en la primera edición del libro de Manuel Machado *Alma*, pues en él se dan las mayores connotaciones parnasianas y *prerrafaelistas*, junto a las modernistas. Hemos de señalar que en la obra de Manuel Machado no se dan compartimentos estancos, más bien todo lo contrario –por lo que una vez más lo relacionamos con Dante Gabriel Rossetti y Rubén Darío–. Por ello, antes de centrarnos en *Alma*, nos detenemos en un poema perteneciente a su primer libro, *Tristes y alegres*, pues, al mismo tiempo que en éste aparecen los poemas dedicados a los primitivos, se da también –el mismo título puede servir de ejemplo– esa ambivalencia entre el bien y el mal, o entre lo positivo y lo negativo, que desarrollará con más amplitud a lo largo de su obra; además se hace patente la preocupación y el deseo de renovación en la literatura; la búsqueda ante todo de la belleza, propia de los modernistas, con su conexión con el *Prerrafaelismo*, y a la vez el reconocimiento de que no es fácil el cambio, por lo que se puede pensar que su osadía es propia de un loco o delincuente. Así lo expone en el poema titulado *Inmoral*, perteneciente, como hemos señalado, al libro, *Tristes y alegres*, del cual citamos los primeros versos:

“Yo, loco o delincuente  
o, delincuente y loco,  
busco lo bello donde quier se asiente,  
en el bien o en el mal, me importa poco.  
La austeridad severa me es odiosa...  
Un año, a veces, doy por un segundo...  
Y por una mirada de una hermosa  
doy todas las virtudes de este mundo...”

(Machado, M., 1995: 18)



Cuando vuelve de su primer viaje a París, Manuel viene con las ideas claras sobre la renovación literaria; publica en el número primero de la revista *Juventud* (octubre 1901) el artículo *El modernismo y la ropa vieja* en el que hace una defensa sobre la nueva poesía. Edita, asimismo, el libro *Alma*, el cual consta de siete apartados; el primero lleva un título bastante significativo: *El reino interior*. Sabemos que así se titula también un poema de Rubén Darío perteneciente al libro *Prosas profanas*. El mismo Manuel Machado, al hablar de su libro *Alma*, lo calificaba como ‘poesía del reino interior, realidades puramente espirituales’, y en esto están de acuerdo también los críticos. Así lo expresa L. A. de Villena: “*Alma* es la visión del mundo de Machado, su propio yo, su sentimiento de las cosas, trasvasado a la imaginería y al ritmo simbolista” (Villena, 1984: 51). El crítico nos explica que “...la imagen simbolizará siempre el estado de ánimo, o la cosmovisión del que escriba. Con lo que el poema simbolista, no narrará experiencias sino sentimientos.” (Villena, 1984: 51). Una vez más nos vemos obligados a recurrir a las teorías de Dante Gabriel Rossetti: la imagen reflejada en sus pinturas no es la de la modelo sino la de los sentimientos que éste alberga en su interior.

Es notable la influencia que ejerce el simbolismo en los hermanos Machado. El crítico J. Campos acude a las declaraciones de Juan Ramón Jiménez sobre dicha influencia y anota lo siguiente: “Juan Ramón Jiménez ha insistido en esta influencia del simbolismo en la poesía e incluso en la de los dos hermanos. Ellos fueron los introductores del simbolismo en el Modernismo, nos dice, y quienes hicieron pasar a Rubén del parnasianismo al simbolismo.” (Campos, 1995: 10). Otra consideración que debemos hacer respecto al libro de Manuel Machado, *Alma*, es la que nos sugiere G. Brotherston al decir que “Machado, al volver su atención al subconsciente, ‘el reino interior’ y al describir ‘una realidad espiritual’, seguía al movimiento poético del momento lejos del mundo sin alma de los positivistas” (Brotherston, 1976: 113); algo que también han señalado otros críticos respecto a Manuel Machado.

Antes de centrarnos en los apartados del libro, nos fijamos en el primer poema, a modo de introducción, bastante conocido y titulado *Adelfos*; título que expresa las dos vertientes en las que oscila el libro propiamente dicho: la belleza y la destrucción, o lo que es igual, el amor y la muerte. L. A. de Villena opina sobre la simbología del título: “Como la flor de los adelfos el sentimiento machadiano une brillantez y belleza con una desolación infinita (que sería el veneno que el decir popular atribuye a la adelfa.)” (Villena, 1984: 52). Podemos comprobar que en la poesía de Manuel Machado están claramente definidos los presupuestos que veíamos en la obra de Rubén Darío, así como en la pictórica de Julio Romero de Torres. En la edición de las poesías de Manuel Machado a cargo de J. Campos, este nos dice, refiriéndose al libro de *Alma*, que “No falta en la sensualidad y alegría del libro la tristeza rubeniana de las fiestas modernistas.” (Campos, 1995: 12). Quizá, lo que más puede llamarnos la atención es esa desgana o abulia que muestra el poema y que se repite a lo largo de todo el libro; algunos críticos lo relacionan con el momento político que se vive en España en ese tiempo, como puede ser el derrotismo por la pérdida de las Colonias, entre otros motivos. Pero cabe pensar que también estaría influido por su propio carácter, pues, según señala L. A. de Villena “Machado milita, objetivamente entre la juventud desengañada y doliente del fin de siglo español, pero es además un temperamento abúlico y escéptico, con una actitud desengañada y descreída ante la vida.” (Villena.1984: 51).

Adentrándonos ya en los siete apartados de que consta *Alma*, hemos de fijarnos en el primero, *El reino interior*, y en que los títulos de los poemas hablan por sí solos: *Los días sin sol*, *El jardín gris*, *Mariposa negra*, *Otoño*, *Melancolía*... En ellos apreciamos, como el mismo poeta señalaba al hablar de su libro, una

profundidad, un adentrarse en su mundo interior que nos sobrecoge. Citamos como muestra *El jardín gris*:

“¡Jardín sin jardinero!  
¡Viejo jardín,  
viejo jardín sin alma,  
jardín muerto! Tus árboles  
no agita el viento. En el estanque el agua  
yace podrida ¡Ni una onda! El pájaro  
no se posa en tus ramas.

La verdinegra sombra  
de tus hiedras contrasta  
con la triste blancura  
de tus veredas áridas...

¡Jardín jardín! ¿Qué tienes?  
¡Tu soledad es tanta,  
que no deja poesía a tu tristeza!  
¡Llegando a ti se muere la mirada!  
Cementerio sin tumbas...  
Ni una voz, ni recuerdos, ni esperanza.  
¡Jardín sin jardinero!  
¡Viejo jardín,  
viejo jardín sin alma!”

(Machado, M. y A., 1978:15)

La profundidad con la que el poeta manifiesta la situación de soledad nos parece asombrosa; la frase ‘¡Tu soledad es tanta que no deja poesía a tu tristeza!’ afirma la incapacidad de encontrar palabras para expresar su estado de ánimo. Esta desolación llega hasta el extremo con la expresión ‘cementerio sin tumbas’.

Dentro del mismo apartado de *El reino interior*, nos fijamos en otro de los poemas que plasman la misma temática, en la que se compara el estado de ánimo del poeta con elementos de la naturaleza. Si antes era el jardín, ahora es el parque:

“Otoño  
En el parque, yo solo...  
Han cerrado  
y, olvidado  
en el parque viejo, solo  
me han dejado.  
La hoja seca

vagamente  
indolente,  
roza el suelo...  
nada sé,  
nada quiero,  
nada espero.  
Nada...

Solo  
en el parque me han dejado  
olvidado,  
... y han cerrado.”

(Machado, M. y A., 1978: 17)

Las imágenes que se daban en el poema prólogo, *Adelfos*: ‘Mi voluntad se ha muerto una noche de luna’ o ‘que la vida se tome la pena de matarme, ya que yo no me tomo la pena de vivir’, aquí volvemos a encontrarlas de nuevo, reflejando el mismo estado de ánimo, en la segunda estrofa de *Otoño*: ‘Nada sé, nada quiero, nada espero’. Se trata de una abulia total, de una decadencia absoluta con la que, poco a poco, el poeta nos va introduciendo en el segundo apartado del libro, titulado *Secretos*. A medida que avanzan los poemas de *Alma*, nos adentramos más en la poesía de su maestro Rubén Darío pues nos recuerdan sentimientos semejantes, ya que Manuel Machado también expresa en una misma situación, tanto lo positivo como lo negativo respecto al amor. Podemos apreciar claramente en el primero de ellos, *Antífona*, lo que venimos señalando: respecto al contenido, la mezcla de amor divino y amor profano, la tristeza e insatisfacción que provocan en el poeta los amores triviales; y, por lo que se refiere a la forma, vemos igualmente en él imágenes muy características como ‘virgen impura’, o contrastes semejantes: ‘... yo sé la pena de tu alegría’, ‘amor es enemigo de los placeres’:

“*Antífona*

Ven reina de los besos, flor de la orgía  
amante sin amores, sonrisa loca...

Ven, que yo sé la pena de tu alegría  
y el rezo de amargura que hay en tu boca.

Yo no te ofrezco amores que tú no quieres:  
conozco tu secreto, virgen impura;  
amor es enemigo de los placeres  
en que los dos ahogamos nuestra amargura.”

(Machado, M. y A., 1978: 19)

En la segunda parte del poema se manifiesta, aún más, la comparación que hace entre él mismo y la prostituta, señalando cómo ambos se venden por dinero:

“Así los dos, tú amores, yo poesía,  
damos por oro a un mundo que, despreciamos...  
¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo el alma mía...!  
Ven y reiremos juntos mientras lloramos.”

(Machado, M. y A., 1978: 19)

El poeta muestra una gran amargura al compararse con la hetaria, lo cual nos hace pensar en la falta de reconocimiento de su obra o en la falta de comprensión hacia las nuevas formas del arte:

“¡Ah, levanta la frente, flor siempreviva!,  
que das encanto, aroma, placer, colores...  
Diles con esa fresca boca lasciva...  
¡que no son de este mundo nuestros amores!

Igual camino en suerte nos ha cabido.  
Un ansia igual nos lleva, que no se agota,  
Hasta que se confundan en el olvido  
Tu hermosura podrida, mi lira rota.

Crucemos nuestra calle de la amargura,  
Levantadas las frentes, juntas las manos...

¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura;  
hetarias y poetas somos hermanos!”

(Machado, M. y A., 1978: 20)

L. A. de Villena comenta que este poema señala “el tema claramente maldito y decadente, de la común marginalidad del poeta y la prostituta ya que ambos traban consumir la efímera vida en un placer efímero; ambos se saben desterrados de un mundo celeste, ideal, que está más allá del mundo.” (Villena, 1984: 52).

Del mismo apartado, *Secretos*, nos fijamos en otro poema por estar en consonancia con el anterior, si bien no posee la misma hondura, sin embargo, está latente la comparación, o más bien la distinción entre ‘amor’ y ‘amores’ o ‘placeres’; es el poema titulado *Encajes*:

“Alma son de mis cantares  
tus hechizos...  
Besos, besos  
a millares. Y en tus rizos,  
besos, besos a millares.  
¡Siempre amores! ¡Nunca amor!

Los placeres

van de prisa:  
una risa y otra risa,  
y mil hojas de jazmín  
desgranadas  
y ligeras...  
Y son copas no apuradas,  
y miradas  
pasajeras,  
que desfloran nada más.

Desnudeces,  
hermosuras,  
carne tibia y morbideces,  
elegancias y locuras.

No me quieras, no me esperes...  
¡No hay amor en los placeres!  
¡No hay placer en el amor!”

(Machado, M. y A., 1978: 20-21)

Siguiendo con el influjo de la poesía rubeniana, hemos de señalar también, del mismo libro de *Alma*, el poema *Oriente*, dedicado a Ramón del Valle Inclán. A través de los protagonistas, Marco Antonio y Cleopatra, se hace presente de nuevo el tópico de la mujer fatal, portadora de la muerte, oculta en el engaño del amor:

“Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado,  
la copa de oro olvida que está de néctar llena.  
Y, creyente en los sueños que evoca la sirena,  
toda en los ojos tiene su alma de soldado.

La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores,  
en la copa de Antonio las deja dulcemente...  
Y prosigue su cuento de batallas y amores,  
aprendido en las magas tradiciones de Oriente...

Detiénese... Y Antonio ve su copa olvidada...  
Mas pone ella la mano sobre el borde de oro,  
y, sonriendo, lenta hacia sí la retira...

Después, siempre a los ojos del guerrero asomada,  
sella sus gruesos labios con un beso sonoro...  
Y da la copa a un siervo, que la bebe y expira...”

(Machado, M. y A., 1978: 25)

Respecto a la forma hemos de notar igualmente el influjo de Rubén Darío ya que el soneto está escrito en versos de catorce sílabas o versos alejandrinos que el poeta nicaragüense introduce en la poesía castellana.

En el libro *Caprichos* (1905), volvemos a encontrar nuevamente ejemplos varios sobre el mismo tema. Citamos el poema titulado *La diosa* por ser bastante significativo respecto a esa mezcla ya característica del amor profano junto con el místico:

*“La diosa*

Lllaman así a una chiquilla,  
rubia como la canela,  
inconsecuente y locuela  
y sin noción de moral,  
cuyo pelo, de oro liso,  
partido en dos por la raya,  
le da un aspecto canalla,  
canalla y angelical.

Como una bacante griega,  
es inocente y viciosa,  
balsámica o venenosa,  
sin saberlo ni querer.  
Pero en su mirar radiante  
hay siempre una lumbre casta,  
que vigila y no se gasta  
en el juego del placer.

Así –divina y humana–,  
sobre su frente suave,  
sus bandós en arquitrabe  
son una cifra ideal.  
Mas por su reir ardiente,  
por su boca lujuriosa  
esta mal llamada diosa  
bien merece un madrigal.”

(Machado, M. y A., 1978: 45)

Notemos, en los poemas de Manuel Machado, la importancia que le da al cabello femenino, característica propia también del *Prerrafelismo*. Lo podemos advertir de nuevo, en otro poema del mismo libro, el titulado *Mimí la modelo*:

“Una tarde impresionista,  
en el taller de un artista

vi a Mimí, débil y rubia,  
desnuda, bajo la lluvia  
de su cabello de oro,  
que era todo su tesoro...

Desnuda, bajo la onda  
de su cabellera blonda  
En el ambiente violeta...  
Y Leandre, en su paleta,  
buscaba en vano aquel oro,  
que era todo su tesoro.”

(Machado, M. y A., 1978: 50-51)

También R. Gullón apreció esta connotación *prerrafaelista*: “Manuel Machado incluyó en *Caprichos* un poema del que el cabello es protagonista. Lo parisino se impone, pero el primero de los adjetivos (‘débil’) me parece relacionarlo de algún modo con las figuras del prerrafaelismo” (Gullón, 1990: 19).

Con anterioridad, había señalado también el crítico que “... las cabelleras atraen la mirada tanto como los cuerpos desnudos o velados, y casi lo anulan, como quizá ocurre en los dibujos de Rossetti de sus musas, Elizabeth, Jane Morris y Fanny Cornford” (Gullón, 1990: 19).

Hemos de sugerir que, en esta época parisina de Manuel Machado, la cabellera femenina es siempre rubia, mientras que, cuando aludamos a los signos de *Prerrafaelismo* en su etapa más andaluza, los cabellos pasarán a ser negros.

En 1909 Manuel Machado viaja de nuevo a París, y a su vuelta, en el mismo año, publica en Madrid el libro titulado *El mal poema* (1909), en el que son abundantes, nuevamente, los ejemplos sobre poesía místico-erótica. Señalamos el titulado *Prólogo-Epílogo*, donde refleja una vez más la simbiosis del bien y del mal simbolizado en la mujer. Extraemos, de la tercera estrofa del poema, los versos que hacen referencia al tema en cuestión. Notemos la connotación místico-erótica propia de Rubén Darío, o de Julio Romero de Torres:

“La mujer -ideal y animal-, la que obliga  
-gata y ángel- a ser feroz y tierno, a ser  
eso tremendo y frívolo que quiere la mujer...  
Pecadora, traidora y santa y heroína,  
Que ama las nubes y el dolor y la cocina.  
Buena, peor, sencilla y loca e inquietante,  
Tan significativa, tan insignificante...”

(Machado, M. y A., 1978: 77)

Después de hacer la descripción de la mujer, nos dice la influencia que ejerce en él esa presencia femenina:

“En mí hasta no adorarla la indignación no llega;



y, al hablar del juguete que con nosotros juega,  
lo hago sin gran rencor, que, al cabo, es la mujer  
el único enemigo que no quiere vencer.[...]"

(Machado, M. y A., 1978: 77)

Cuando vuelve a Madrid actúa como secretario de Rubén Darío, pero su vida dará un giro radical al contraer matrimonio, en 1910, con su prima Eulalia Cáceres, mujer tradicional y de costumbres burguesas, que pondrá fin a la vida bohemia y liberal de Manuel Machado. En 1911 pronuncia una conferencia sobre el Modernismo, en el Ateneo de Madrid, en la que pone de manifiesto que el Modernismo ya no existe y que fue una revolución de carácter principalmente formal. Por eso es curioso leer dos años después, su prosa publicada en 1913, *El amor y la muerte (capítulos de una novela)* en la que rememora de nuevo sus estancias en París. En estos *Capítulos de novela*, según el subtítulo del autor, se dan los mismos temas que viéramos anteriormente en la poesía. De nuevo es el título el que pone de manifiesto el contenido de dichos relatos: amor y muerte, o mezcla místico-erótica, simbolizando el sentimiento de las vivencias personales del poeta; de sus relaciones con prostitutas o mujeres de vida fácil. En el capítulo tercero, titulado *Alma parisién*, comienza haciendo una descripción con todos los tópicos rossettiano-modernistas o místico-paganos propiamente dichos; la persona que narra el relato, está contando a un amigo lo que le gusta de la protagonista: "... Yo no te he dicho nunca que esté enamorado de Susana... A ella me atrae su enfermedad, sus ojeras, la delgadez y palidez de sus labios, algo muy romántico o muy perverso que hay en sus ojos. Su hablar canalla, que me excita, en aquella voz dulce que me entenece, su mirar picaresco. Lo que tiene de rubia y quebradiza, de viciosa y de mística, de virgen prerrafaélita y de gata parisienne." (Machado, M., 1974:13). Al final del relato nos encontramos con la descripción más completa de la mujer fatal simbolizada en Salomé, prototipo a su vez de finales del siglo XIX:

"A la noche volví a hallarla en el Moulin Rouge. Parecía contenta y bailaba sola, delante de un espejo, contemplándose, sonriéndose sin cuidar del enorme corro de admiradores y curiosos. Bailaba una danza sin nombre y sin más norma que la necesidad de ritmo de aquel cuerpo serpentino. Curvas que trazaban sus pasos ligeros, ondulaciones de sus miembros ágiles y delicadamente redondos, lujuriosas contorsiones, lentas o apresuradas, según la música interior de un poema lúbrico que vibraba en ella..." (Machado, M., 1974: 15)

Una vez más acudimos al crítico R. Gullón para verificar la interpretación de esa presencia de la mujer en la obra del poeta: "Para Manuel Machado, la mujer modernista era, a la vez, rubia, quebradiza, viciosa y mística, virgen prerrafelista y gata parisina. Y así aparece en historias que mezclan lo sentimental y lo perverso.[...] Machado alude al prerrafaelismo. Es natural. La influencia de Dante Gabriel Rossetti y su grupo fue más intensa de lo que suele concederse." (Gullón, 1984: 18-19).

Prácticamente, en la totalidad de los trece capítulos de que consta el texto, el tema del amor ligado a la muerte es constante. Unas veces la muerte está simbolizada en tópicos propios de la época –como hemos visto en el capítulo recientemente comentado– de lo que es ejemplo Salomé. Sin embargo, en el que comentaremos a continuación, la muerte es la protagonista de forma real. Se trata del capítulo titulado *La Nena*, que ocupa el penúltimo lugar. El tema en un principio se asemeja bastante al desarrollado por Rubén Darío en la *Sonatina*, o en el cuento *El palacio del sol*: en ellos la protagonista era la princesa triste,

o la adolescente que no sabe el porqué de su melancolía (v. 3. 2. a. pp.148-149). Si bien el relato que nos ocupa adquiere un cariz más trágico, llegando a ser la muerte real la auténtica protagonista. Como en los textos rubenianos, también aquí la joven vive en un rico palacio, pero sus riquezas no contribuyen a su felicidad. El inicio es el siguiente:

“A partir de un día que nadie pudo señalar, la Nena, como la llamaban todos en su casa, dejó de ser la alegre muchachita, algo loca y traviesa, que regocijaba el rico palacio y aun todos los alrededores con su perpetua cara de fiesta, sus risas de oro, -como nacidas en su corazón- y su charla amable y expansiva con propios y extraños.” (Machado, M., 1974: 69)

El padre no da mucha importancia al cambio que se ha producido en su hija, atribuyéndolo a cosas propias de la edad:

“- Es su corazón que despierta -se decía el amable señor-. Las mujeres se ponen tristes cuando empiezan a sentir... Pues... ¡nada! Se averiguaría si la Nena estaba enamorada de alguien, o sentía sólo ese vago *amor de amar*, causa de las primeras ojeras...” (Machado, M., 1974: 70)

Pero, a medida que avanza el relato, podemos intuir que el final no será muy halagüeño:

“Sus ojos seguían siempre fijos en el más allá..., donde tanto miedo le daba a su padre: su sonrisa era cada vez más dulce y cada vez más desolada...” (Machado, M., 1974: 71)

La preocupación del padre se acrecienta hasta el punto de adquirir un tono dramático:

“El año se le iba sin haber mejorado a su enferma... La Nena se dejaba llevar, y era buena y amable en todas partes, pero su voluntad siempre fría, siempre muerta.” (Machado, M., 1974: 71)

El desenlace llega con el día de los difuntos, cuando la Nena decide acudir al cementerio, como es costumbre, con su familia. Se detiene ante la tumba de un joven, y allí se desmaya; así comprenderá el padre al fin la enfermedad de su hija:

“La Nena estaba pálida como la muerte... Las lágrimas abrasaban sus mejillas; sus ojos, fijos en aquella fosa, tenían la expresión del más allá que tanto miedo daba al marqués. Un mometo después, la niña caía desmayada en sus brazos. El buen padre estaba por fin en el secreto de su hija... Sí... La nena era una mujer... Pero sus amores habían muerto ya.” (Machado, M., 1974: 72)

La sensualidad, la tristeza y la melancolía que hasta ahora hemos visto en la obra de Manuel Machado, a través de los temas claves emparejados del amor y la muerte, la seguimos encontrando en el resto de su obra, tanto en poesía como en prosa. Pero hemos de considerar que, después de sus estancias en París, algo cambia en su quehacer literario. Es como si se centrara más en su tierra, que por otro lado, siempre tuvo presente. Si nos fijamos en otros dos libros de poesía, *Cante Hondo* (1912) y *Sevilla* (1920), podremos

comprobar este interés por lo autóctono andaluz. Títulos como *La copla andaluza*, *Elogio de la solear*, *Malagueñas*, *Segiriyas gitanas*, etc, pertenecientes al libro citado en primer lugar, *Cante Hondo*, uno de los más populares del poeta –parece ser que el primer día de salir al mercado se agotaron mil ejemplares–, corroboran esta presencia andaluza en el poeta sevillano. El titulado *Sevilla* está dedicado plenamente a la mujer andaluza; sus títulos: *Carmen*, *Rosario*, *Ana*, *Cantaora (La Lola)* lo confirman por igual. En este último está el germen que después pasará a desarrollarse en la obra de teatro *La Lola se va a los puertos*, escrita en colaboración con su hermano Antonio y abordada por nosotros más adelante.

A través de la obra de Manuel Machado, tanto lírica como teatral, podemos afirmar la presencia de un *Prerrafaelismo* andaluz, como sugerimos en este apartado y de acuerdo con las producciones que estamos revisando, incluso la obra plástica de Julio Romero de Torres. Tratando esta cuestión a propósito de Manuel Machado, no es que surja precisamente en los momentos en que escribe estos últimos libros, pues existen indicios anteriores. Si nos fijamos en el volumen *Caprichos*, comentado anteriormente, hay un poema titulado *Una estrella*, en el cual, la protagonista, llamada María –nos encontramos ya en el nombre con la primera contradicción– posee todas las características de la mujer fatal:

“*Una estrella*  
María es la adorable  
gracia de Andalucía,  
digna de ser cantada  
por Ferrán en cantares  
sin artificio, pero  
con toda la poesía  
gráfica que contienen  
las coplas populares.  
María es ondulante,  
rítmica; es la divina  
curva soñada en éxtasis  
por el loco deseo...  
es una hurí española;  
es una granadina  
-mujer, copla y estatua  
sicalípticas-. Creo  
en María y la admiro  
y adoro -con amores  
artísiticos- la gracia  
de su cara bonita...  
Y sobre aquellos ojos  
alegres y habladores,  
su pelo negro... como  
una pena infinita.”

(Machado, M. y A., 1978: 51-52)

Notemos los numerosos contrastes que se dan al describir a la protagonista; al mismo tiempo, innumerables andalucismos, para terminar con la alusión a la cabellera femenina que, como señaláramos anteriormente, al hablar de la mujer parisina, era rubia, pero, ahora el cabello es negro y, además, la comparación final es un tópico plenamente andaluz: "...como / una pena infinita".

De la misma manera que el pintor Julio Romero de Torres expresara a través de sus mujeres la novedad modernista, envuelta en raíces andaluzas, así lo hace también el poeta, al mezclar en las representaciones femeninas la melancolía unida al sensualismo; el erotismo unido a la fatalidad; en definitiva, lo angelical y lo demoníaco como algo inevitable y que no pudiera darse por separado. Nos encontramos siempre con la mezcla mística y erótica tan propia del *rossettismo*. Señalamos otro ejemplo más de retratos de mujer *prerrafaelista* andaluza, que pueden extraerse de los poemas del libro *Sevilla*. En el titulado *Carmen* podemos apreciar nuevamente los tópicos *prerrafaelistas* con tintes andaluces:

“Cuando al caer la tarde, como un suspiro, orea  
los rumorosos patios del barrio de Triana,  
y el cabello de Carmen, que de negro azulea,  
y sus ojos, en donde amor florece y grana...,

envuelto en ese halo de gracia, que defiende  
al hombre que es amado de una mujer hermosa,  
pasa Antonio; y en una larga mirada, enciende  
el alma y las mejillas de Carmen ruborosa.

Ella lo ve alejarse, sintiendo confundido  
al latir de su pecho el paso conocido.

Y al rezar el Rosario, y al regar las macetas,  
un nombre la perturba con delicias secretas...

Y sola ante el espejo -confesará mañana-,  
prende en su negro pelo una rosa temprana.”

(Machado, M. y A., 1978: 159)

Cabe señalar también las obras teatrales que escribió junto con su hermano Antonio, pues en ellas se manifiesta igualmente la dualidad de los personajes femeninos como representación simbólica del bien y del mal; argumento éste que venimos sacando a la luz a través de las obras literarias, tanto narrativas como poéticas, para justificar con ellas la constancia del *Prerrafaelismo* en nuestras letras. Esa parte de su producción teatral, por estar compartida, la trataremos al final de las páginas dedicadas a Antonio Machado (v. 3. 2. c. 4, pp. 271-284)

### 3. 2. c. 4. *Antonio Machado.*

La primera connotación *prerrafaelista* que ya apuntamos, en su momento, respecto a Antonio Machado fue la reacción que le producía el contacto con la ciudad, o rechazo a la industrialización; pero en él existen otras facetas mucho más ricas relacionadas con el medievalismo o primitivismo. Además, en su dimensión de la espiritualización del amor –vertiente propia también del modernismo, inspirada en los poetas medievales– se siente grandemente atraído por Dante Alighieri, como podremos observar. Fue asimismo un gran admirador de los poetas medievales castellanos. Admiró Antonio Machado, lo mismo que su hermano Manuel, a Gonzalo de Berceo; de él toma la definición de la vida como camino: “todos como romeos que camino andamos.” (López Estrada, 1977: 175). Otra afinidad con Berceo –de acuerdo con el estudio de F. López Estrada– es su oficio de escritor. La predilección que siente Antonio Machado por “el viejo escritor”, hace que no lo considere como un poeta más de los muchos que figuran en la lista de las historias de la literatura medieval. Siguiendo con las opiniones del profesor F. López Estrada, anotamos: “Gonzalo fue, como Antonio, poeta intelectual, que quiso andar al compás lingüístico del hombre del pueblo. [...] Los dos gustan, uno de ajuglararse, y el otro, de disfrazarse de profesor sentencioso; se valen de frases hechas que, poéticamente contrastadas, recobran brillo inusitado, refranes, observaciones que acercan el pensamiento teológico o filosófico.” (López Estrada, 1977: 176). Una prueba indudable de que el poeta medieval siempre está presente en su pensamiento, es que Antonio Machado lo cita en una de sus cartas a Pilar de Valderrama, en la cual le dice que se le ilumina el rostro cuando la ve, como podemos observar:

“No dudo que se me ilumine el rostro. Es que como dice Gonzalo de Berceo  
*me sale fuera la luz del corazón*  
y esa luz es la que pone en él mi diosa.” (Valderrama, 1981: 158)

Al iniciar el estudio sobre Rubén Darío comentábamos la influencia que recibiera éste del poeta medieval Jorge Manrique, recogiendo como un ejemplo de ello, la imagen de la vida como camino que llega a la mar, que es el morir. El poeta nicaragüense centraba la imagen, más que en la vida, en el amor. Antonio Machado, de acuerdo con F. López Estrada (1977: 181), toma directamente el ejemplo, al transcribir las mismas palabras de Jorge Manrique, aplicando así la metáfora de la vida como camino que va a morir a la mar. En el poema titulado *Glosa*, que aparece en la edición primera de las *Soledades* (1903), lo observamos:

#### GLOSA

“Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar,  
*que es el morir.* ¡Gran cantar!  
Entre los poetas míos  
tiene Manrique un altar.”

(López Estrada, 1977: 181)

Antonio Machado siempre tendrá presente al poeta medieval; otra prueba más de ello es que, años más tarde, cuando preste su voz a uno de sus complementarios, Juan de Mairena, en el *Arte poética*, y escriba sobre la importancia del tiempo en la lírica, acudirá nuevamente a aquel poeta: “ El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica [...] pero una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, la encontramos en Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer, rara vez en nuestros poetas del siglo de oro. ‘Veamos –dice Mairena– una estrofa de don Jorge Manrique:

“¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados, sus vestidos,  
¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?  
las músicas acordadas  
que tañían?  
¿Qué se hizo aquel danzar,  
aquellas ropas chapadas  
que traían?”

(Machado, M. y A., 1978: 969)

El poeta Antonio Machado, a través de su *alter ego*, Mairena, hace a continuación unas aseveraciones para demostrar cómo la lírica de Jorge Manrique sigue estando viva a través del tiempo. En definitiva, nos muestra su interés por el vate medieval.

Otro dato significativo puede darse en el nombre que Antonio Machado elige para encubrir a su gran amor, Pilar de Valderrama, a la que llama Guiomar, pues este era el nombre de la mujer de Jorge Manrique; aunque, también es cierto, pudo influir asimismo el *Romance de Guiomar y del emperador Carlos*. De cualquier manera, no deja de ser una influencia medievalista a señalar en el tema que nos ocupa sobre la obra de Antonio Machado.

F. López Estrada afirma que Dante y Antonio Machado estuvieron unidos desde bien pronto, en *Campos de Castilla* (1912), pues uno de los primeros *proverbios y cantares* lo acredita:

“Las abejas, de las flores  
sacan miel; y melodía,  
del amor, los ruiseñores;  
Dante y yo -perdón, señores-  
trocamos -perdón Lucía-  
el amor en Teología.”

(Machado, M. y A., 1978: 835)

Expone F. López Estrada que cuando Antonio se empareja líricamente con Dante, está en esa línea espiritualizadora del amor, propia de una de las caras del Modernismo, y nos remite al cuadro que pintó

Leandro Oroz hacia 1915, *Antonio y su musa*. “El poeta, ensimismado, está junto a la mujer, lejana y ajena, la musa con la que sólo cabe la comunicación espiritual. El cuadro, con su fondo de jardín umbrío y cerrado, tiene un aire muy de época, y viene al punto para considerar desde la perspectiva de la pintura esta posición espiritual de Antonio, en particular su enlace con esta corriente del arte.” (López Estrada, 1977: 248). Al evocar este cuadro nos viene a la mente otro del pintor Carlos Schwabe (1866-1926), expuesto en el año 2000 en la Exposición de la Fundación Cultural Mapfre Vida, bajo el título *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*. El lienzo titulado *Las bodas del poeta con la musa o El Ideal* (1902) (J. D. Jumeau-Lafond y G. Solana, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000: 252) representa la elevación de un poeta arrastrado por una musa elegíaca. El ideal está simbolizado por un anillo inalcanzable: el artista, yendo en pos de él, sube cada vez más alto. Pero como el ideal es inaccesible, el drama perpetuo sólo se culmina con la muerte. De nuevo nos remitimos a lo que ya se ha señalado al hablar de otros escritores de la época y es que el ideal, si se consiguiera, dejaría de serlo, por lo que revierte a la cualidad de inalcanzable. El pintor germano describe así una belleza que alcanza su plenitud en un universo de glaciares, nubes vaporosas y melancolía crepuscular. Recordamos también –por estar en consonancia con lo que venimos comentando– un poema de Antonio Machado, dedicado a Juan Ramón Jiménez al publicar su libro *Ninfeas*, y que escribió en París en el mes de junio del año 1901. El poema se titula *Al libro ‘Ninfeas’ del poeta Juan Ramón Jiménez* y, según opina R. Gullón, es un poema inédito. Anotamos expresamente sus palabras: “Lo creo inédito o, al menos, nunca he leído otra referencia a él que la nota de Juan Ramón. La circunstancia de residir Machado en París al tiempo de escribirlo pudo estorbar la publicación de estos versos en revistas españolas.” (Gullón 1990: 226). Continúa señalando el crítico la importancia que tiene el poema de Antonio Machado ya que denota el clima poético en que vivía el autor en París en su época juvenil, y añade además la vinculación de éste al simbolismo. (Gullón, 1990: 226).

Pero no hemos de perder el hilo acerca de porqué nos hemos fijado en el poema en cuestión. Nos interesa destacar los versos siguientes. Como hemos observado, el poema está dedicado a un libro:

“... un libro de rosas tempranas  
y espumas  
de mágicos lagos en tristes jazmines,  
y brumas  
lejanas  
de montes azules...  
Un libro de olvido divino  
que dice fragancia del alma,[...]  
Un libro que dice la blanca quimera  
de la Primavera.”

(Machado, A. 1990: 226)

Anotamos el comentario que hace de R. Gullón al poema, pues lo expresa con gran maestría y nitidez: “El libro es un jardín [...] Y si este recinto es ‘el parque viejo’, típico del modernismo, ha de captarse en él la melancolía de la decadencia, pues simboliza la destrucción de la belleza ideal en el mundo burgués. Los jardines son ‘tristes’, ‘enfermos’ los jazmines, y la primavera, ‘una quimera’ entrevista entre brumas.”



(Gullón, 1990: 226). Observamos igualmente cómo en ambos ejemplos, la no consecución del ideal se representa por medio de paisajes brumosos y melancólicos.

También R. Gullón señala, dentro del recinto lírico de las insondables galerías de Antonio Machado, entre otras metáforas, la que apunta a la “la posibilidad de alcanzar la belleza, de ascender por el camino de perfección, siguiendo a una Beatriz que cuanto más alada, más incita a subir.” (Gullón 1990: 218). Idea esta que podemos enlazar con el cuadro anteriormente citado *Antonio y su musa*, como también con el que hemos comentado del pintor Charles Schwabe. Del mismo modo, el crítico A. González, afirma que “En Machado se da la tensión dialéctica típica del romanticismo, que lo mantiene en una posición inestable, movido incesantemente por la fuerza de la atracción de dos núcleos contrarios: la aspiración a lo absoluto y la convicción de su imposibilidad.” (González, 1989: 51).

Centrándonos nuevamente en el estudio de F. López Estrada, volvemos a la comparación que éste hace de Antonio Machado con Dante Alighieri. Refiriéndose a la *Vita nuova*, nos dice el crítico que el procedimiento de mezclar poesía y comentarios, esto es, verso y prosa, también lo emplea Antonio Machado en alguna parte de su obra. Volveremos a esta idea cuando lleguemos al último apartado de la investigación (v. 4. 1.); de este modo podemos apreciar que ambos están utilizando el mismo método. Naturalmente salvando las distancias pues, la obra de Antonio Machado es mucho más variada y compleja mientras que la de Dante es uniforme; pero lo más importante es que ambos son libros de amor. Siguiendo con los comentarios de F. López Estrada sobre la comparación de ambos escritores, afirma que: “Si *La Divina Comedia* existe, se debe al hombre Dante Alighieri, que, como Antonio, vivió y amó a su manera. Por eso Antonio pudo sentirse al lado de Dante, en la lucha que tenía consigo mismo, y por eso pudo en cierto modo servirle para ver más claro en su confusión humana, sobre todo en el torbellino del amor, aunque esto mismo fuese un sueño intelectual.” (López Estrada, 1977: 255).

Respecto a la vida sentimental de Antonio Machado, en la medida en que condiciona su obra literaria, el paralelismo entre Dante y Beatriz –como ocurriera con Dante Gabriel Rossetti– podría relacionarse en un principio, con su primer amor, Leonor, si bien en los dos, es decir, tanto en Rossetti como en Machado, éste culmina en el matrimonio, aunque por breve espacio de tiempo. Este primer amor impregnará la obra poética; pero alcanzará su mayor momento de esplendor con la siguiente relación sentimental o amor de madurez que, por las circunstancias conocidas y después aquí tratadas (v. 3. 2 .e.), no podrá llevarse a efecto, produciendo, sin embargo, lo que apreciamos como lo mejor de su obra.

Siguiendo con el parangón entre ambos, tanto Antonio como Dante Gabriel Rossetti, estarán mediatizados por un amor intempestivo, imposible pero, precisamente por ello, motivador de la parte más intensa de su obra. Por ello señalamos que, lo mismo que W. Pater denominó a Dante Gabriel Rossetti el Dante del siglo XIX, F. López Estrada dice de Antonio Machado que es el Dante del siglo XX, pues refiriéndose al sentimiento amoroso entre Antonio y Guiomar, manifiesta: “Ella juega el papel de Beatriz, y él resulta ser otro Dante del siglo XX que transforma la pasión en este otro amor espiritual del que resulta la creación artística.” (López Estrada, 1977: 269).

Deseamos hacer mención a otro crítico, estudioso de la obra de Antonio Machado, J. M. Moreiro, por coincidir acerca de la comparación entre Dante y nuestro poeta. Esta es su opinión al respecto:

“Teóricamente, su amor por Guiomar tiene ciertas similitudes con el de Dante por Beatriz, puesto que lo que le sucede a Dante, muerta su amada, es que se siente inundado de una melancolía mística y filosófica, que

desembocará en la Divina Comedia.[...] Dante encuentra a Beatriz en el Paraíso y ésta le guía por las esferas celestiales, hasta que desaparece; porque no es más que una idea espiritualizada, un símbolo, la transición del alma a través de los caminos de la razón, hasta alcanzar su gracia redentora. Es una simbología mística. Seis siglos después, Antonio Machado, también poeta simbolista como Dante, idealiza a Guiomar que, lejos de ser una abstracción, se corresponde en la realidad con Pilar de Valderrama. Esta será su Beatriz.” (Moreiro, 1982: 100)

Con la presencia de otra mujer, Guiomar, o Pilar de Valderrama, en su vida, brotará un amor más intenso que el primero, pero, dada la situación de esta mujer –casada– y debido además a sus convicciones religiosas y a su *status* social, esa relación no pudo llevarse a efecto, por lo que tuvo que quedar en un amor imposible. Lo cual, por otra parte, fue motivo de inspiración de la obra más completa de Antonio Machado, un amor que el poeta ha de espiritualizar y sublimar, por lo que se convierte en un amor *prerrefelita* a la manera de Dante Alighieri. Nos apoyamos de nuevo en las afirmaciones de J. M. Moreiro para corroborar nuestra idea sobre los sentimientos de Antonio Machado hacia Guiomar: “Machado idealizó un amor, espiritual y poético, después de que el de Leonor se transformara en una inmensa piedad hacia la mujer-niña soriana. [...] El corazón de un hombre maduro ‘antiestético’ y sensible como el suyo, -y, sobre todo, solo- necesita cobijo a través de la única vía que alienta su vida: la poética.” (Moreiro, 1982: 47).

Son sobradamente conocidos los testimonios que quedaron en las cartas de Antonio Machado a Guiomar acerca del conocimiento e interés del poeta por los escritores medievales. En una de ellas cita la *Leyenda áurea* con la intención de comparar a su amada con las santas que figuran en dicho compendio medieval, llegando a la conclusión de que ninguna puede compararse con Guiomar: “ En la leyenda Aúrea, que escribió Jacome Varaggio –¿no la has leído?– una colección de vidas de santos y santas, no se cuenta de una santa nada tan bonito como lo que haces tú, Pilar de mi alma, por tu poeta, al acompañarle en el banco de los enamorados o en nuestras vidas.” (Valderrama, 1981: 203)

Otro motivo más para comparar a Antonio Machado con Dante Alighieri es el soneto *Perdón, Madonna del Pilar*, puesto en boca de su apócrifo Juan de Mairena, dedicado a Pilar de Valderrama y en el cual no oculta el nombre auténtico de la protagonista. Pilar de Valderrama explica en su libro, cómo tuvo que deshacerse de las innumerables cartas que Antonio Machado le había escrito durante los cuatro años que duró su amor platónico y de qué manera pudo salvar algunas de ellas; podemos ver, por esta obra autobiográfica, en qué momento Antonio Machado le escribió este soneto. Así lo explica la propia interesada: “Como me fue imposible seleccionarlás, luego advertí que había destruido varias del mayor interés, entre ellas algunas de las *Canciones a Guiomar* [...] así como el magnífico soneto que Antonio me había enviado dentro de un libro de Dante –lo que mucho me dolió– Perdón, Madonna del Pilar si llego...” (Valderrama 1981: 55). Explica a continuación dónde y cómo se publicó el poema, dando datos muy curiosos: “Se publicó en un diario de provincias, creo que en Zaragoza, mandado por doña Eulalia Cáceres la mujer de Manuel Machado, con el gran equívoco de achacarlo a la Virgen del Pilar y alterando el último verso. Luego salió en otras publicaciones con diferentes errores de puntuación. Como lo sabía de memoria, por si se me olvidaba, lo anoté. Es exactamente así:

*Perdón, Madona del Pilar, si llego  
al par que nuestro amado florentino,*

*con una mata de serrano espliego,  
con una rosa de silvestre espino.*

*¿Qué otra flor para ti de tu poeta  
si no es la flor de su melancolía?  
Aquí, donde los huesos del planeta  
pule el sol, hiela el viento, diosa mía,  
¡con qué divino acento  
se llega a mi rincón de sombra y frío  
tu nombre, al acercarme el tibio aliento  
de otoño el hondo resonar del río!*

*Adiós; cerrada mi ventana, siento  
junto a mí un corazón. ¿Oyes el mío?"*

(Valderrama, 1981: 55)

En el comentario de F. López Estrada al poema apreciamos con mayor precisión el influjo de Dante: “Antonio se acerca a la dama con un libro de Dante en la mano y se lo ofrece junto con una ofrenda floral de humilde contenido [...] La Beatrice del poema moderno es Pilar [...] Mi juicio crítico es que el soneto posee un aire estético profundamente prerrafaelista en su constitución, hispanizado por medio de las flores de monte bajo y por el paisaje desolado que bordea el conjunto de los amantes.” (López Estrada 1977: 264-65). Hemos de señalar que el vocablo *prerrafaelista* aquí nos traslada al *prerrafaelismo* dantiano, por lo que nosotros lo señalamos como *prerrafelita*. Y continúa el crítico insistiendo en el carácter, por tanto, *prerrafelita* del poema: “La mención de *Madona* es un italianismo que desde el comienzo asegura el aire prerrafaelista; [...] El libro es de *nuestro amado florentino: nuestro* quiere decir de los dos, de Antonio y Pilar, y es indicio de que ambos han conversado sobre Dante y sienten por él una *amor* que es indudablemente de parentesco espiritual.” (López Estrada, 1977: 266). Hablaremos más adelante de la obra literaria de Pilar de Valderrama pues, a través de ella, se observa igualmente cómo se le puede atribuir el calificativo de mujer *prerrafaelita*, no sólo inspiradora o musa de Antonio Machado, sino también poetisa a la manera de Cristina Rossetti.

Hasta ahora nos habíamos limitado al estudio de la comparación de Antonio Machado con Dante Alighieri. Existen, sin embargo, otros aspectos por los cuales podríamos también compararlo en algún momento con la obra de Dante Gabriel Rossetti, pues, al igual que él, Antonio Machado se siente, en los inicios de su obra, romántico y simbolista. Él mismo lo confirma: “Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses –reconoce el poeta en un texto de 1913– pero ya hace tiempo que reacciono contra ella.” (González, 1989: 40). Otros críticos como M. Alvar, opinan que la faceta romántica le acompañará siempre; en su edición a las *Poesías Completas*, al referirse a *Soledades*, opina lo siguiente: “El libro de Machado es un libro teñido de melancolía, con ello estamos descubriendo esa veta de romanticismo que nunca habrá de abandonar. (Alvar, 1975: 11). Y más adelante señala el crítico que el intimismo que el poeta nos entrega en su primer libro, sigue vivo cuando se desdobra en otros poetas y en sofistas retóricos.” (Alvar, 1975: 13). Se está refiriendo M. Alvar a los personajes creados por Antonio Macha-

do, a saber, Juan de Mairena y Abel Martín. Curiosamente el propio Antonio Machado se califica de “intimista” pues, en sus cuadernos manuscritos, concretamente en el tercero, hace un estudio de la literatura española aplicando las características de ésta a sus diversos autores; así, por ejemplo, a Rubén Darío le califica como “neobarroco”; a su hermano Manuel como “modernista” e “impresionista lírico”, y para sí mismo se reserva el de “intimista” (Machado, M. y A., 1978: 1232).

Respecto a esos primeros momentos de su obra, hemos de fijarnos en el poema perteneciente al libro de *Soledades*, dedicado a la noche y que comienza con el verso “Oh, dime noche amiga, amada vieja...”. Nos ha llamado poderosamente la atención por su similitud con el ya comentado de Dante Gabriel Rossetti, (v. 1. 3. c. 2. p.52), titulado *Sueños sin sueño*, –que, a su vez, nos hizo pensar en el poema de San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma*, por lo que podemos establecer una relación de intimidad manifestada en la obra de los tres poetas–. Centrándonos ahora en la comparación de los poemas de Dante Gabriel Rossetti y Antonio Machado, nos fijamos en que ambos, basándose en la simbología de la noche, expresan unos sentimientos propios en los que vierten la soledad, la amargura y el pesimismo que les envuelve. Los dos entablan un diálogo con la noche interrogándola acerca de su situación. El primero, Rossetti, no recibe respuesta a sus preguntas; desea encontrar en ella un refugio, pero no lo consigue. A Machado sí le contesta la noche pero, las respuestas que recibe no solucionan su situación y es que ambos han utilizado el simbolismo de la noche para exponer su intimidad más triste. Los dos poetas dicen conocerla bien, o lo que es lo mismo, se sienten familiarizados con esas situaciones. Rossetti lo expresa así:

“¡Oh, noche solitaria! Y qué bien te conozco”

(Rossetti, D. G., 1992: 265)

Para Antonio Machado la noche es una vieja amiga:

“¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,[...]
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado y solo
con mi fantasma dentro”

Machado, M. y A., 1978: 688-689)

Ambos reprochan a la noche el engaño que les tiende. Dante Gabriel Rossetti se interroga:

“¿Por qué ha de latir mi corazón bajo tu embrujo [...]
¿Qué alas son esas que mullen suavemente mi almohada?
¿Por qué el sueño, requerido por la piedad y el gozo,
camina levemente en torno mío y fija en mí sus ojos desde lejos?”

(Rossetti, D. G., 1992: 265)

Y ambos poetas obtienen el mismo resultado: el desencanto y las lágrimas. Antonio Machado pregunta a la noche:

“Díme si sabes, vieja amada, dime,  
si son mías las lágrimas que vierto.”  
(Machado, M. y A., 1978: 689)

Machado llama a la noche mentirosa pues ella está en posesión de la verdad de sus sueños:

“Dije a la noche: amada mentirosa,  
tú sabes mi secreto,  
tú has visto la honda gruta  
donde fabrica su cristal mi sueño  
y sabes que mis lágrimas son mías,  
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.”  
(Machado, M. y A., 1978: 689)

Del mismo modo, Rossetti se lamenta porque la noche se burla de él:

“Tú, espesura cubierta de máscaras burlonas  
y regada con el calor inútil de mis lágrimas.”  
(Rossetti, D. G., 1992: 265)

Creemos que son suficientes los ejemplos expuestos para asignar a Antonio Machado la cualidad de poeta *prerrafaelista*. Hemos de añadir, además, las características apreciadas como propias de la existencia del *prerrafaelismo* andaluz, tal y como vamos a recuperar con el comentario a las obras de teatro, escritas junto con su hermano Manuel, y en las que observaremos los dos márgenes del rossetismo: el bien y el mal, expresados mediante la simbología femenina.

Si pasamos a atender esta producción teatral, apreciamos inmediatamente cómo aparecen sus personajes femeninos como expresiones de lo positivo y lo negativo. Si bien hemos de anotar que con diversos matices. Por ejemplo en las dos primeras obras, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (estrenada en 1926) y *Juan de Mañara* (1927), no podemos decir que los personajes femeninos negativos sean auténticas representaciones del mal pues en los dos títulos ellas renuncian al amor del protagonista para que la representante del bien sea feliz; por tanto, el mal no triunfa, quedando ambas presencias de lo negativo como las más generosas, destinadas al sacrificio. Pero no es menos cierto que, a medida que avancemos hacia las obras siguientes, los personajes negativos tomarán más cuerpo. Es importante señalar asimismo el final del protagonista masculino ya que en las dos muere, incapaz de ser feliz al lado de la mujer fiel e incapaz de sobrevivir sin el auténtico amor. Se puede apreciar en ambas obras reminiscencias románticas; aunque en la segunda, *Juan de Mañara*, el personaje ya está más consolidado; éste renuncia al amor de la mujer representante del mal y, a cambio, se dedica a ayudar al prójimo, por lo que se le puede comparar con *Il Santo* de A. Fogazzaro o incluso con *Nazarín* (1895) de B. Pérez Galdós. Las protagonistas de *Juan de Mañara*, Beatriz –nótese las resonancias del nombre– como representante del bien, y Elvira, su contrario, tienen un interesante diálogo en el que aparece la expresión *mujer fatal*, por lo que ya podemos apreciar el *in crescendo* del tema en cuestión:

“ELVIRA ... Hablaba usted de fatales  
mujeres.

BEATRIZ Sí; que envenenan  
la vida.

ELVIRA Hay otras que llenan  
la suya en vano de males”

(Machado, M. y A., 1978: 381)

En la siguiente obra, *Las adelfas* (1928) percibiremos con mayor exactitud a las dos antagonistas femeninas: Araceli –también su nombre denota a la representante del bien– y Rosalía, su oponente. Antes de comentarlas diremos que esta obra es bien distinta de las anteriores pues en ella se manifiestan elementos propios del teatro moderno, desde los objetos, como, por ejemplo el teléfono, el automóvil, o las actividades deportivas, hasta los problemas de los personajes, en los que se instala la técnica del psicoanálisis. Curiosamente los hermanos Machado sentían gran atracción hacia las doctrinas freudianas. Críticos como D. Chicharro Chamorro entre otros, han estudiado con detenimiento este aspecto. Según apunta el crítico en su edición de *Las adelfas*, “A este temprano y significativo interés de los Machado por Freud contribuyó el que fuera España el primer país donde se tradujeron las obras completas del médico austríaco, por el especial empeño que en ello puso Ortega y Gasset, paladín, como en tantos casos, de esta magna empresa.” Chicharro 1992: 10). Pero hemos de observar al mismo tiempo la crítica irónica que también hacen en la obra los Machado pues señalan, con cierto resentimiento, que los sueños ya no pertenezcan a los poetas sino a los médicos; así lo ponen en boca de la protagonista femenina, Araceli, al inicio de la obra:

“ARACELI  
Sí, ya los sueños pasaron  
de manos de los poetas  
a las del médico; ahora  
ya no es culto, sino guerra  
a los sueños. Hoy se tratan,  
se estudian y hasta se operan,  
llegado el caso.”

(Machado, M. y A., 1978: 403)

Pero volviendo a nuestro tema en cuestión, hemos de decir que en *Las adelfas* es donde queda mejor reflejado el dualismo bien/mal, apareciendo un vocabulario más preciso, puesto en boca de las dos protagonistas, como comprobamos en varios momentos de la obra; concretamente en un diálogo establecido entre ambas, cuando Rosalía se define a sí misma, y de igual modo perfila también a Araceli, afirmando cierto determinismo en la personalidad de cada una:

“ROSALÍA  
Dicen que todo es casual  
en amor, Tirso asegura  
que amor todo es coyuntura.  
Yo digo: todo es fatal.  
¿Recuerdas? Me conociste  
de niña, de colegiala,  
ya por entonces tú fuiste  
la buena; yo era la mala.  
Araceli y Rosalía,  
dos capullos de mujer.  
De Araceli se decía:  
¡Qué noble esposa ha de ser!  
De Rosalía: no es bella,  
pero es traviesa, inquietante  
y sugestiva. ¡Qué amante  
tan deliciosa hay en ella!  
Así, de niña, veía  
la suerte que me esperaba;  
todo el mundo me quería  
al par que me despreciaba.”

(Machado, M. y A., 1978: 440)

Existen otros momentos de la obra en los que se conceptúa a Rosalía como mujer fatal:

“ARACELI (A Salvador)  
... Pues hable de Rosalía,  
en verdad, esa mujer  
del infierno algo tendría”

(Machado, M. y A., 1978: 436)

En otra ocasión, es Salvador, uno de los protagonistas masculinos, quién opina lo mismo respecto a ella:

“SALVADOR  
Alberto tuvo que ser  
un Abelardo, un Marsilla;  
ella, el propio Lucifer.”

(Machado, M. y A., 1978: 437)

Araceli llega a pensar que el poder que su adversaria ejerce ante Alberto, le lleva incluso a la muerte:

“Ella abandonó  
a Alberto, y Alberto, loco,  
se mató.”

(Machado, M. y A. 1978: 421)

En esta pieza teatral de *Las adelfas*, descubrimos, además, el ángulo de una mujer fatal más típicamente andaluza y a la que podemos atribuir el vocablo de “petenera”. La “petenera” es la mujer maligna llevada a su mayor extremo ya que llega a provocar la muerte. La trama que presenta la obra es el interés de Araceli por averiguar qué fue lo que llevó a Alberto, su marido, a quitarse la vida. Observamos el apartado en el que ambas mujeres, Araceli y Rosalía, dialogan sobre el tema:

“ARACELI ¿Fue alberto quien te engañó?

ROSALÍA Tampoco. Él me deseaba  
tan mala como yo era.  
Recuerdo que me llamaba  
-perdona- su Petenera.

ARACELI ¿La perdición de los hombres?

ROSALÍA Justo. En las coplas vulgares  
buscaba ejemplos y nombres.  
Gustaba de esos cantares  
donde se pulsa el bordón  
de la muerte; y un relato de  
amores de perdición–  
acompañan a rebato,  
campanas del corazón.”

(Machado, M. y A., 1978: 439)

Las tradiciones relacionadas con el concepto de “petenera” son diversas. El significado más común es el relacionado con el cante hondo por ser una de las variedades del flamenco, si bien su origen está poco claro. Hallamos opiniones que manifiestan que tiene procedencia judía o las relacionadas con lugares de América Latina, como México, donde existe una canción popular en la que se identifica a una Petenera con la sirena, en el concepto más negativo posible. En Andalucía se hace popular en el siglo XIX. Seguramente Manuel y Antonio Machado, a través de los estudios folclóricos de su padre, llegan a conocer con más exactitud su significado pues ambos utilizan el término tanto en las obras teatrales como en poesía. También en la obra de Federico García Lorca (1898-1936) encontramos el tema en cuestión. Nos detenemos en ello, pues opinamos que la obra del poeta granadino aporta datos interesantes. Concretamente en *Poema del cante hondo* (1921), en el apartado titulado *Gráfico de la Petenera*. Este apartado, está compuesto por ocho poemas en los que se ve reflejada la trayectoria de la fatalidad. El segundo poema, titulado *Camino*, nos anuncia ya esa fatalidad en la que se ven involucrados los atraídos por la fuerza de



la petenera. Se trata de cien jinetes, que no se dirigen ni a Córdoba, ni a Sevilla ni a Granada, sino que atraídos por el encanto de la música y la danza, guiados además por sus caballos soñolientos, se sumergen en el laberinto de la encrucijada donde perecerán por la atracción de la petenera:

“Esos caballos soñolientos  
los llevarán,  
al laberinto de la cruces  
donde tiembla el cantar.

(García Lorca, 1973: 147)

Los dos poemas siguientes, el primero dedicado a la guitarra, *Las seis cuerdas*, y el segundo a la danza de las gitanas, *En el huerto de la petenera*, son los que manifiestan la atracción de los jinetes hacia su destino fatal. Pensamos de nuevo en el poema de Jonh Keats *La belle dame sans merci*, que ejerció su influjo en la obra de Dante Gabriel Rossetti. Si seguimos avanzando en los poemas del *Gráfico de la petenera*, el siguiente narra la muerte de la protagonista; se titula *Muerte de la Petenera*, comienza con la misma idea que comentáramos anteriormente, es decir, la connotación más característica del personaje, como la mujer que pierde a los hombres. Se repite en el poema un estribillo que recuerda de nuevo la muerte de los cien jinetes:

“En la casa blanca muere  
la perdición de los hombres.  
Cien jacas caracolean.  
*Sus jinetes están muertos.*”

(García Lorca, 1978: 153)

En el penúltimo poema, titulado *De profundis*, volvemos a encontrar la referencia a la muerte de los jinetes:

“Los cien enamorados  
duermen para siempre  
bajo la tierra seca.”

(García Lorca, 1978: 157)

Centrándonos de nuevo en la pieza teatral de los hermanos Machado, *Las adelfas*, anotamos otros ejemplos en los que las protagonistas continúan aportando más datos para nuestro estudio. Rosalía insiste en explicar a Araceli qué era lo que buscaba Alberto en ella:

“...tu calumniado Narciso  
ni pretendía mirarse  
al espejo; sólo quiso  
espejo donde borrarse.

‘El que se quiera perder  
-recuerdo que me decía-  
busca siempre a la mujer.  
Gracias, Petenera mía.”

(Machado, M. y A., 1978: 439)

Otro rasgo importante para fijar el componente negativo en la obra es la intención de los autores al ponerle ese título. El propio Antonio Machado así lo explica: “*Las Adelfas* es el título de nuestra comedia. Con el nombre de estas flores, bellas y ponzoñosas, que son una nota del paisaje del Guadalquivir, simbolizamos nosotros cuanto en las almas tiene un encanto malsano.” (Machado, A., 2001: 558)

Al año siguiente se estrena la pieza teatral que más popularidad ha dado a los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos* (1929). De ella hablaremos con más profundidad, pero antes haremos mención a *La prima Fernanda*, que se estrenará dos años después, ya que también en ésta encontramos alguna connotación de la protagonista con la mujer fatal, si bien menor de la que intentan hacernos ver sus autores. En este último título pueden apreciarse diversos temas; algunos ya estaban presentes en *Las Adelfas*, como la importancia que se le da al teléfono, introduciendo varias conversaciones, a través de esa invención moderna, dentro de la obra. Se repiten igualmente los mismos tipos que en la anterior; desde el clásico viejo verde, hasta la pareja de jóvenes entusiasmados por el automóvil y los deportes, simbolizando, el primero, una sociedad caduca que debe dejar paso a la juventud con ideas mucho más abiertas y despejadas. Otra característica importante, también presente en *Las Adelfas*, como ya se indicó, es la crítica a la nueva forma de hacer poesía, calificándola como el paso de los sueños, de manos de los poetas a la ciencia. En esta ocasión, una de las protagonistas, apenas iniciada la obra –en la primera escena del acto primero– define así el amor:

“¡Quién habla de amor!  
El amor... romántico pasó  
a la historia.”

(Machado, M. y A., 1978: 538)

Y, respecto a la nueva lírica, en un pasaje de la obra la protagonista, Fernanda, dice que la poesía es una especie de juego:

“Hay una máquina  
de hacer versos, que ha inventado  
un Muller de Pomeramia,  
muy mona, una especie de  
lotería de palabras.[...]  
El sistema es muy sencillo.  
Un muchacho puede usarla.  
Sin saber leer ni escribir  
se hace un poeta de fama.  
Por un mecanismo fácil,

tres, cuatro, cinco palabras  
salen a la par del bombo,  
donde revueltas se hallan  
todas las del diccionario  
y algunas aun no probadas  
por la Academia. Una vuelta,  
un lote, un verso, no falla;  
más largo o más corto, eso  
hoy ya no tiene importancia.  
Diez, doce vueltas: diez, doce  
versos: la estrofa mecánica.  
Si, por ingrato capricho  
del azar, sale entre tantas  
combinaciones alguna  
oración lógica y clara,  
ese lote vuelve al bombo,  
y a repetir la jugada.

LEONARDO.

La deshumanización...

FERNANDA.

Del arte completa.”

(Machado, M. y A., 1978: 548)

Es una clara alusión a la desaparición de la rima y del cómputo silábico en el verso libre. En otro contexto diferente nos encontraremos con una idea similar, pero con otras connotaciones, en la obra de Antonio Machado; concretamente la que pone en boca de uno de sus apócrifos, Juan de Mairena, pues ya en la presentación de éste se nos dice que fue “poeta, filósofo, retórico e inventor de una máquina de cantar.” Así lo comenta el poeta: “Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas sino de la *Máquina de trovar* de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la stampa.” (Machado, M. y A., 1978: 978)

A pesar de querer presentarnos a la protagonista como una mujer fatal, no podemos corroborar que los autores lo consigan pues nos encontramos con una persona inteligente, práctica, que critica la actuación tanto política como social de su tiempo. En varias de las cartas que se conservan de Antonio Machado a Pilar de Valderrama, concretamente en la décima, habla de la obra, haciendo el siguiente comentario: “Manuel y yo estamos para terminar el segundo acto de nuestra Prima Fernanda, que se llamará probablemente *Crisis total*. Nos va saliendo una sátira política un tanto aristofanesca.” (Valderrama 1981: 197). Y en otra de las cartas, la que hace el número diecisiete, vuelve a hacer un comentario casi exacto al anterior: “Hasta ahora nos va saliendo demasiado cómica y satírica. Es un ambiente de banca y política, cuyos personajes tienen algo de caricatura aristofanesca. La titularemos *La prima Fernanda*. [...] La protagonista es una mujer un tanto demoniaca, que revuelve y destruye todo un mundo de convenciones y falsedades.

Al fin, como *La Lola*, también se va, pero dejando todo patas arriba.” (Valderrama, 1981: 252). Curiosamente, las protagonistas de las obras anteriores relacionadas con el mal, también terminan marchándose para dejar paso libre a las representantes del bien, como ya se ha comentado. Continúa Antonio Machado hablando de *La prima Fernanda*: “No tiene la divinidad de *La Lola*, que ordena el mundo por el querer, sino la inquietud diabólica que hace el caos donde reinaba un orden ficticio. En el fondo, también la obra es honesta y moral. Tengo la esperanza de que te guste, diosa mía.” (Valderrama, 1981: 152). Estas últimas palabras de Antonio Machado nos hacen pensar que tal vez la moralidad de la obra pueda deberse al deseo de complacer los gustos de Pilar de Valderrama, pues el autor tiene muy claras las ideas sobre lo que es el arte, que no tiene nada que ver con la moral. Así se lo dice a ella en otra de sus cartas. Antonio ha ido al teatro a ver una obra que Pilar le ha recomendado y le dice lo siguiente: “He visto por consejo tuyo la obra de *Doña Angélica*. No me parece mal. [...] De todos modos, encuentro poca originalidad y escaso valor poético a la obra. Tengo muy poca simpatía por las obras de tendencia moral o didáctica, cualquiera que sea su tendencia. El arte es otra cosa. Para él la vida es un espectáculo bello, con sus vicios y virtudes.” (Valderrama 1981: 361) Y termina diciéndole que prefiere el mundo de los sueños: “En suma, que me gusta infinitamente más tu Tercer mundo donde no se trata de catequizar a nadie.” (Valderrama, 1981: 361). Todavía hay otro momento en el que de nuevo se refiere a la obra teatral en cuestión. Es en la carta número veintiuno, y por ella se ve que aún no se han decidido por el título: “Trabajo mucho en la terminación de nuestra comedia que se llamará –guárdame el secreto– *La nueva Cleopatra*, comedia de figurón. ¿Qué te parece? No sé como resultará en conjunto. Tengo, como siempre, mucha desconfianza en ella.” (Valderrama, 1981: 286). Una prueba más de las dudas ante el título en cuestión es el final de la obra, en el cual, la misma protagonista se despide con estas palabras:

“FERNANDA.  
 ... Ahora nos toca pedir  
 perdón de las faltas nuestras,  
 ya que, con mi despedida  
 aquí da fin la comedia  
 de la nueva Cleopatra ...  
 sin Marco Antonio y sin César,  
 que fue la prima Fernanda.”

(Machado, M. y A., 1978: 600)

La última de las obras de teatro que escribieron en común Manuel y Antonio Machado es *La duquesa de Benamejí*, estrenada en 1931. Nos llama la atención que, a pesar de ser la última, sin embargo, por el argumento y desarrollo de la misma, podemos percibir que es una obra romántica y situada en la época de Fernando VII, por lo que no está en la línea de las dos anteriores. Pero, como en las demás, están muy bien esbozados los dos personajes femeninos, simbolizando el binomio bien/mal: Reyes, o la duquesa de Benamejí, como elemento positivo y Rocío, una mujer gitana, representante del mal y llevado a sus últimas consecuencias. El protagonista masculino, Lorenzo, es un bandido, pero de buen corazón, que se dedica a ayudar a los más débiles. Lorenzo salvó la vida de Reyes siendo niña. Ésta, enamorada de él desde siempre, va a la sierra en su busca para declararle sus sentimientos. A su vez, Rocío, también está

enamorada de Lorenzo. La duquesa consigue un salvoconducto del rey Fernando VII para que Lorenzo no sea condenado a muerte pero, cuando ella va a la cárcel a entregarlo, Rocío sale a su encuentro y la mata. Lorenzo, al enterarse de lo ocurrido, decide entregarse libremente pues ya no quiere seguir viviendo sin Reyes. Los compañeros de Lorenzo también matan a Rocío. El final no puede ser más trágico. La mujer fatal ha producido la muerte, incluso en ella misma. Podemos hacer una observación respecto a la forma, pues las obras anteriores están todas escritas en verso, sin embargo ésta tiene como novedad la combinación de verso y prosa. Esta característica respecto a lo formal es propia de varios autores del momento, algo que mostraremos al final del estudio como rasgo a señalar.

De acuerdo con lo advertido con anterioridad y como colofón a las páginas dedicadas a las obras teatrales escritas conjuntamente por Manuel y Antonio Machado, abordaremos el estudio de su obra más celebrada, *La Lola se va a los puertos*. Y lo haremos con el convencimiento de que, a pesar de haberla escrito entre los dos, pensamos que hay mucho más del último; seguramente por la influencia que ejerce en Antonio su nuevo e imposible amor, Guiomar o Pilar de Valderrama.

Según nuestro criterio, *La Lola se va a los puertos* confiere a la vertiente *prerrafaelista* andaluza el carácter dantiano *stilnovista* por excelencia. Opinamos que es la obra idónea para demostrar las connotaciones simbólico-dantianas entre las obras de los autores ordenados en este apartado. Desde el entorno típicamente andaluz donde se desarrolla –un cortijo, Sevilla y el puerto de Cádiz– pasando por los personajes: el terrateniente, Don Diego; su hijo, el clásico señorito andaluz; Heredia, el guitarrista que acompaña a la Lola personificando la sabiduría popular y el personaje central, la cantaora de flamenco o actividad ésta que domina la historia; todo ello relacionado con las manifestaciones típicamente costumbristas andaluzas, pero con un trasfondo que sobrepasa el pintoresquismo, es decir, que no se queda en una simple demostración del entorno sino que lo trasciende.

El viaje, la principal característica que está presente a lo largo de toda la historia, es la simbolización del alma en exilio que va buscando siempre una meta. Así se lo demuestran las palabras de Heredia a José Luis, el hijo del terrateniente y enamorado también de la Lola, en el acto primero, escena XI:

“...ella se va  
siempre. Es como el río, pasa  
y no vuleve nunca atrás  
su corriente.”

(Machado, M. y A., 1978: 483)

Una vez más observamos la idea del poeta medieval, Jorge Manrique, sobre la metáfora de la vida como “los ríos que van a dar a la mar, que es el morir.” Aquí la comparación denota el mismo significado, si bien aplicado al personaje de la Lola, para manifestar la imposibilidad de su posesión.

La Lola nos parece una mujer típicamente *prerrafaelita* dantesca: una especie de Beatriz andaluza. Las palabras de Heredia, referidas a Don Diego, desde el principio del drama, lo corroboran al afirmar que “la Lola no es de este mundo”; y cuando el hijo de éste entabla una conversación con Heredia, interesándose por la cantaora, éste le responde:

“¿Ve usted el lucero

de la tarde? Más lejana  
está de nosotros esa  
mujer que ve usted ahí sentada.”

(Machado, M. y A., 1978: 483)

Al final de la obra vemos de nuevo a los protagonistas, Rafael Heredia y Lola, en disposición de emprender un largo viaje. Situados en el puerto de Cádiz, la Lola termina como empezó, alejándose de aquellos que quisieran retenerla. La simbolización que veíamos al principio del alma en exilio, se repite de nuevo.

Esta pieza, que en un principio se inspira en un canto popular, como se deduce del libro de Manuel Machado, titulado *Sevilla* y como ya se indicó anteriormente, pasa a convertirse en una obra de carácter transcendente, representando así las propias vivencias de Antonio Machado. Él mismo lo dice en una de las cartas escritas a Pilar de Valderrama, en concreto en la primera: “Todo lo que en La Lola aspira a la divinidad, todo lo que en ella rebasa del plano real, se debe a ti, es tuyo por derecho propio. Mío no es más que la torpe realización de una idea que tú y sólo tú podrías inspirarme.” (Valderrama, 1981: 110). A continuación Antonio cuenta a Pilar cómo surge la idea de ponerla por escrito:

“El propósito de escribirla data de hace ya tres años. La copla popular de donde salió el título dice sencillamente:

*La Lola*  
La Lola se va a los puertos  
la isla se queda sola.

Mi hermano Manuel la glosó:

*¿Y esta Lola quién será*  
que así se marcha dejando  
la isla de San Fernando  
*tan sola cuando se va?”*

(Valderrama, 1981: 110)

A continuación explica Antonio Machado a Pilar de Valderrama que, si no la hubiera conocido, la obra habría sido muy diferente, y cómo este acontecimiento cambió el resultado, aportando ella la parte divina que posee:

“Escrito estaba ya gran parte del primer acto antes de conocerte. El propósito de divinizar a la Lola es cosa mía. La idea de que Dios, trabajando en un día de fiesta, corrija su creación y pretenda salvar al mundo, formando a la Lola y enviándola a los mortales para ordenar el Universo por el querer, se me ocurrió a mí, pensando en mi diosa, y se expresó en la primera escena del segundo acto [...] a ti se debe, pues, toda la parte trascendental e ideal de la obra.” (Valderrama, 1981: 110)

Vemos cómo, el poeta, después de conocer a Pilar de Valderrama, refleja en esta obra toda la trayectoria vivida por ambos. Heredia, el protagonista, es la recreación del propio Antonio Machado y la Lola, la mujer que ha de renunciar al amor, es la misma Pilar de Valderrama. Al final de la pieza teatral se aprecia perfectamente el drama de sus vidas, representado en los dos personajes literarios. Así confiesa el guitarrista su amor a Lola:

“... llevo un corazón en pena  
que hace hablar a la guitarra  
lo que ha callado la lengua  
diez años, que no son pocos,  
de sed junto al agua fresca.  
Lola, yo te quiero, dice  
mi guitarra cuando suena;  
y, cuando cambia de tono,  
dice: ¡Si tú me quisieras! [...]

Lola: Sí, desde entonces,  
llevamos la sed a medias;  
pero ¿dónde está la fuente,  
Rafael?

Heredia: ¿Dónde? Muy cerca,  
en tus labios.

(Se acerca a Lola para besarla.)

Lola: No. Mis labios  
cantan, pero no besan.”

(Machado, M. y A., 1978: 533)

Sabemos también que la propia Pilar de Valderrama es autora de los versos más significativos en la obra, referidos a la renuncia al amor terrenal, de acuerdo con el cierre del texto. Así lo confirman las palabras de Antonio Machado: “Cuando me devuelvan el ejemplar de la copia de Lola insertaré tus versos. Hay una frase que es muy esencial y perfecta como expresión de la idea:

*El corazón de la Lola  
sólo en la copla se entrega.”*

(Valderrama, 1981: 111)

A tal punto llega la categoría divina que Antonio Machado quiere darle a la Lola, que pone en manos de Dios su creación como remedio a los males del mundo. Así se lo explica a Pilar en una de las cartas recientemente comentadas, donde le ha dicho que la idea de divinizar a la Lola es cosa suya. Esto acon-

tece en el acto segundo, al final de la primera escena, en la cual Heredia, el protagonista masculino, hace una especie de resumen sobre la creación del mundo hasta llegar a la creación de la Lola. Después de mandar Dios a la tierra a san Pedro y éste decirle lo mal que los hombres la habían tratado, se le ocurre al Hacedor darle al mundo una forma flamenca, y así es como decide Dios crear a la Lola:

“...Haré una mujer de lujo  
que todo el mundo la quiera  
y no quiera ser de nadie;  
a ver si el mundo se ordena  
por el querer, y las ducas  
del querer las canta ella.  
¡Hágase la Lola! El sol  
se anubarró, las estrellas  
se asomaron, como boba  
se quedó la luna llena;  
locos como siete cabras  
cruzaron siete cometas.  
Nació la Lola. El Señor  
le dijo: -Date una vuelta  
por el mundo.”

(Machado, M. y A., 1978: 492)

Así pues, vemos a la Lola como una enviada; lo que le da también una categoría superior, como si no fuese de este mundo. La figura de la Lola en el *Prerrafaelismo* andaluz, es la de una Beatriz madura que conducirá a Heredia por los caminos del amor no consumado y, por lo tanto, espiritualizado. Puede hacerse la comparación con Beatriz, de acuerdo con la opción por la que antes nos inclinábamos: ésta es la enviada para guiar a Dante en la *Divina Comedia* como la Lola hará con Heredia, por lo que podemos hablar de otra connotación *prerrafaelita* dantesca. El influjo que la protagonista ejerce en Heredia es tal que ya no puede abandonarla. Así lo afirma al final de la obra:

“Heredia: Donde vayas  
contigo iré, no te dejo;  
por la tierra y por el mar  
la sombra soy de tu cuerpo;  
yo me arrancaré la lengua  
para guardarte el silencio,  
y me saltaré los ojos  
si quieres ¡seré tu ciego!  
Pero donde Lola cante  
toca Heredia.



Lola: Así te quiero,  
Rafael.”

(Machado, M. y A., 1978: 534)

Los hermanos Machado dieron un carácter distinto al teatro que por entonces se hacía respecto al ambiente andaluz, donde dominaba lo cómico, las parodias, sin llegar a algo más profundo y trascendente. Con *La Lola se va a los puertos*, ese ambiente popular adquiere otra dimensión pues los personajes principales van mucho más allá de la vida cotidiana y costumbrista. Concretamente la mujer adquiere una categoría simbólica superior; diremos que la Lola es la representación de la superfémica de los modernistas pero según patrón *prerrafaelita*, llegando a una categoría casi mística al renunciar al amor humano. Una vez más hemos de decir que esta mujer es el espejo donde se refleja Pilar de Valderrama, pues ella también renuncia al amor por el poeta y por el hombre, limitándose a mantener un amor platónico, sublimado, y obligándole también a él a renunciar a su pasión amorosa.

De la edición realizada por A. Padilla sobre la obra, extraemos el siguiente comentario ya que por medio de él podemos anotar una definición bastante acertada sobre la mujer *prerrafaelita* andaluza que se da en este personaje femenino: “La Lola es generosa, discreta, sensible, está llena de ternura, sabe seducir a través de la copla, sugerir emociones; es alegre pero ama la soledad, a veces la hallamos abstraída, lejos de los demás, posee una inquebrantable integridad moral.” (Padilla, 1998: 19). Connotaciones que pueden aplicarse sin ninguna duda a la mujer que inspira la parte más trascendente de la obra, Pilar de Valderrama, como ya nos ha explicado anteriormente el propio Antonio Machado.

De las muchas críticas que se hicieron en la prensa con motivo del estreno de la obra, recuperamos la del periódico *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929 –tomamos el dato de la edición de A. Padilla– ya que puede servir como justificación para la existencia del *Prerrafaelismo* andaluz, tanto por el escenario donde se desarrolla, como por las características de sus personajes, de manera especial por su protagonista: “La Lola es la idea de la mujer, realizada, hecha carne para salvar al Mundo por amor; digámoslo en andaluz: por el querer [...] La otra figura de la comedia, el maestro Heredia [...] representa la inteligencia complicada con el corazón; mejor diremos la sabiduría de una vieja raza, todo el maduro y complejo folclor andaluz. Es la figura complementaria de la Lola, la guitarra de su copla, y el hombre, en el más alto sentido de la palabra, de aquella mujer.” (Padilla, 1998: 24). Así pues, deducimos de la obra la situación amorosa por la que pasa Antonio Machado ya que es prácticamente la misma que acontece en los sentimientos de él por Pilar de Valderrama. Ella es también el complemento del poeta que sólo tiene cabida en la obra literaria, y, a la vez, Antonio Machado inspira en ella sus mejores versos.

Adjuntamos otro comentario que nos parece interesante, en este caso respecto a los autores de la pieza teatral, Manuel y Antonio Machado, pues creemos que denota también la presencia de ese *Prerrafaelismo* andaluz ya señalado; se trata del que publicó el periódico ABC el 9 de noviembre de 1929 con motivo del estreno de la obra:

“Ellos fervorosamente han exaltado en su escenificación de *La Lola se va a los puertos* la copla andaluza, el canto de raza, el canto grande, el que pudiéramos llamar litúrgico, dándole vida corporal, pasión y brío en la figura de la ‘cantaora’. En ese entronque de lo andaluz y lo flamenco de buena casta, ellos han idealizado la materia. Del bloque ha salido la estatua, desbastada y pulida por sus cinceladoras artes, llena de luz, de gracia

y de poesía. [...] Los Machado han hecho un símbolo al crear la figura de la Lola, glorificando en ella lo específicamente popular.” (Padilla, 1998: 25)

Podría comentarse igualmente la obra poética dedicada a Guiomar, en la que se dan asimismo, elementos sobrados para poder seguir calificando a Antonio Machado como poeta *prerrafaelita* dantiano pero creemos suficientes los ejemplos estudiados hasta ahora. Con Antonio Machado cerramos el apartado dedicado a la vertiente andaluza del *Prerrafaelismo*, si bien su obra quedaría incompleta si no habláramos de su grande y secreto amor, Pilar de Valderrama, mujer y poeta *prerrafaelita*, cuyo estudio dejaremos para el final, siguiendo el orden cronológico de los autores estudiados.

### 3. 2. d. *Gabriel Miró. Una voz levantina.*

Para ir cumpliendo con el estudio a favor del cual se ha realizado una selección de algunos escritores y artistas que se han sentido influenciados por el *Prerrafaelismo*, hemos optado por detenernos en la obra de Gabriel Miró (1879-1930) ya que en ella se recogen abundantes elementos que pueden justificar dicha influencia. Hay críticos, como C. Riera o I. Clúa, que han señalado esta influencia *prerrafaelista* en el escritor alicantino. Cotejando el estudio de C. Riera *Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista*, observamos cómo la escritora y crítica ha sabido encontrar en el autor toda una gama de connotaciones recibidas de los artistas *prerrafaelistas*. Su opinión es que Gabriel Miró aplica a las protagonistas de sus novelas los rasgos *prerrafaelistas* que señala Núñez de Arce en su *Discurso sobre la poesía*, ya señalado en este estudio (v. 3. 2. p.134). El primer ejemplo que cita C. Riera es la descripción de la figura de Paulina, en la novela *Nuestro Padre San Daniel* (1921), comparando esta protagonista con La Anunciación en el momento del *fiat*:

“Reclinada sobre el costurero de ciprés de la madre, en una sillita de lienzo, estaba la novia. Le caían los pliegues lisos de su vestido azul como la túnica de una Anunciación; y en el fondo del ventanal, en un arco blanco con una vid que subía, resaltaba el contorno de pureza de sus cabellos negros.” (Riera, 1988: 142)

Así expresa la crítica su opinión: “El pasaje parece la descripción de un cuadro prerrafaelista, quizá del que Rossetti pintara en 1850 y bautizara con las palabras que pronuncia María ‘Ecce ancilla Domini’, a mí, al menos, me lo recuerda mucho.” (Riera, 1988: 142.) C. Riera cita otros ejemplos, no sólo de esta obra sino también de otras escritas por el autor alicantino con anterioridad –*La palma rota* (1909), *Las cerezas del cementerio* (1910) o *Dentro del cercado* (1916)– en las que se aprecia la plasticidad que el escritor sabe dar a su obra literaria, pudiendo seguir comparándola con auténticas pinturas *prerrafaelistas*.

Para nuestro estudio, se ha optado por señalar en primer lugar la última obra citada, *Dentro del cercado*, pues en ella se encuentran abundantes rasgos relacionados con el *Prerrafaelismo*, no sólo pictóricos, sino también literario-dantesco. Si al inicio de la obra se nos presenta ya a su protagonista como una de esas mujeres pintadas por Dante Gabriel Rossetti, muy propias del siglo XIX:

“Descaecida por las vigiliyas y ansiedades, blanca y abandonada en el ancho asiento, su cuerpo parecía delgado, largo y rendido, de virgen mística después de un éxtasis ferviente y trabajoso...” (Miró, 1969: 259)

Acto seguido, podemos observarla como la *Beatriz* de Dante Alighieri:

“Acudió Laura. Era su paso de aparición de ángel...” (Miró, 1969: 260)

Y una página más adelante, se nos presenta como las vírgenes representadas por los pintores cuatrocentistas:

“...las dos pinceladas de un oro antiguo de sus cejas se fruncieron por bellissimo enojo.” (Miró, 1969: 261)

El escritor acudirá a esta expresión en diversas ocasiones a lo largo de la novela. Nos fijamos, a continuación, en esa mezcla místico-profana, hartó señalada ya en las obras comentadas, y que en esta ocasión nos remite especialmente a la obra de Ramón del Valle Inclán:

“Luis miraba ahincadamente a la huérfana. Estaba más pálida, adelgazada por los lutos, pero su boca era una flor encendida, y en sus ojos asomaba la intensidad de la vida interior. [...] No lograba Luis fingirse la posesión de esta mujer. Y el misterio de su excelsitud y de su goce le angustiaba, y apetecía y buscaba su padecimiento.” (Miró, 1969: 265)

Podemos ver otras expresiones que también nos remiten al mismo escritor galaico, como por ejemplo, la comparación de las manos de mujer con palomas, lo cual permite pensar en una transmisión de motivos literarios. Así describe Gabriel Miró a otro personaje femenino que aparece en la novela bordando:

“sus manos aleteaban blancas, leves, acariciadoras como dos pichones.” (Miró, 1969: 266)

Del mismo modo pensamos en Gabriel D’Annunzio, sobre todo en la novela comentada en este estudio, *Il Piacere*, pues el protagonista de esta obra de Gabriel Miró, se debate igualmente entre el amor de dos mujeres, su esposa, Librada, a la que ama realmente, y Laura, su amor prohibido y exaltado:

“Laura era el amor excelso, afincado, costoso, cuyo sentimiento hería y desgarraba por lo intenso de su goce hasta las más hondas raíces de su vida. En Librada hallaba una belleza y una felicidad resignadas, mansas y quietecitas como claros remansos. Cumbre y llanura deleitosas y amadas eran estas mujeres.” (Miró, 1969: 268)

Aunque no podemos decir que la comparación sea exacta ya que el protagonista de *Il Piacere*, es un auténtico *Dandy*, o un *don Juan*, del que las mujeres son víctimas; por el contrario, Gabriel Miró no es tan fatalista, pues Laura no consigue el amor de Luis, quedando ésta atrapada dentro del cercado –de ahí el título– que la rodea. Nos parece que Gabriel Miró resuelve la novela a la manera dantiana o *prerrafaelita* con un final de amor trágico y no consumado. Por su gran belleza plástica, citamos el final de la obra que nos da la pauta sobre lo que hemos comentado referente al amor de la protagonista:

“En la llanura campesina, sobre el encendido cielo, una sendita lisa, muy delgada, de cuento de pastores,

toda de oro, venía desde la puesta del sol a la majada. Y por las rudas bardas subían retorciéndose y trenzándose las madreselvas. Las pobres plantas buscaban delirantes la amplitud y libertad, y como no podían alcanzarlas, volvían a derramarse dentro del cercado, y por sacrificio estaban los ruines tapias pomposos y floridos.

La huérfana los miró amorosamente viendo en ellos el cercado de su alma, [...] Laura volvió su mirada a los muros del cercado que contenían el ansia de la primavera...” (Miró, 1969: 315)

Citaremos, para no extendernos demasiado, sólo un ejemplo más acerca de la belleza de las descripciones paisajísticas que realiza Gabriel Miró en su obra literaria; refiriéndonos de nuevo a la novela *Dentro del cercado*, así describe una salida del sol:

“En la paz campesina se produjo un latido de germinación; las montañas, la llanura, hasta la hierba más humilde, todo tuvo una sonrisa, y parecía que fuese a prorrumper en un grito de gratitud; y seguía la mañana dentro de un sagrado silencio, y el sol redondo, hecho ascua, entregaba un llamear libre, copioso, y el azul del cielo comenzó a fundirse con la gloria del mar.” Miró, 1969: 292)

En contraposición, nos detenemos igualmente en una de las descripciones que realiza sobre la ciudad resaltando todo lo negativo, para poner de manifiesto otro rasgo relacionado con el *Prerrafaelismo*, comentado ya en diversas ocasiones, como es la defensa del campo frente a la ciudad:

“Subieron por calles hechas de muros de fábricas cuyo negror estaba taladrado de ventanitas luminosas. Sonaba un profundo ruido de aceros trepidante, de viejos rodeznos; y los pavorosos monstruos de las chimeneas exhalaban un encendido humo que se espesaba ondulando y nublaba la constelada noche. Una caldera de gas parecía una araña inmensa, fabulosa, inquietadora, agarrada vorazmente al cielo; entre los palpos y antenas feroces de los garfios temblaban desnudas las estrellas. La rueda hidráulica de una fábrica de paños giraba muy despacio, abrumada de cansancio y lamentos.” (Miró, 1969: 269)

Puede observarse cómo para describir algo positivo, como es la belleza del campo, emplea la luz diurna, mientras que para destacar lo negativo, sitúa la escena en la oscuridad de la noche.

También, brevemente, nos detendremos en la novela titulada *Niño y grande* (1922) por ser una muestra de la concentración de elementos *prerrafaelistas*, dado los que en ella se encuentran. Apreciamos en esta obra sobrados ejemplos que, una vez más, ponen de manifiesto esa mezcla sacroprofana a la que venimos aludiendo, tan característica del *rossettismo*. Así, el protagonista de *Niño y grande*, Antón Hernando, se debate entre el amor profano, representado en doña Francisca, la mujer prohibida por estar casada, y el amor puro e inocente representado en Elena, su primer amor, amor ideal que nunca llega a consumarse. Cuando Antón Hernando está recordando cómo conoció a Elena, hace una comparación con el mismo Dante Alighieri pues, al hablar de la edad de la joven, lo manifiesta con expresiones semejantes a las de Dante en *La vita nuova*:

“Como yo, Elena iba a cumplir los catorce años...” (Miró, 1969: 439)

En las frases que vienen a continuación, encontramos varios rasgos relacionados con el *Prerrafaelismo* inglés como son la fijación de la abundante cabellera y el color cobrizo tan propio de las mujeres pintadas por Rossetti; de igual modo, se aprecian otros tópicos *prerrafaelistas* como la palidez del rostro, la ensoñación o la tristeza:

“Sus cabellos rizados, de un rubio cobrizo, le caían gloriosamente por la maravilla de su espalda. Era pálida y sonreía siempre con entristecimiento.” (Miró, 1969:439)

De nuevo se hace patente la comparación directa del protagonista con Dante Alighieri:

“No se me apareció con vestiduras de color de fuego, como dice Dante de su Beatriz; pero al besarme Elena y recordarme besado...” (Miró, 1969:439)

Y así el autor sigue añadiendo frases extraídas directamente de la *Vita nuova*. Por su parte, en el inicio del capítulo tercero, en el que de nuevo el protagonista retrocede mentalmente para recordar su vida pasada, rememorando acontecimientos que ponen en evidencia esa lucha entre lo espiritual y lo profano:

“Siete años estuve en Madrid, pasando constantemente del bullicio de la ciudad y del amor placentero al recogimiento de la meditación y castidad. Las abrasadas espadas del pecado y del dolor encendieron y llagaron mi espíritu [...] Yo no sabía lo que anhelaba. Me hundía en vedados amores por el impulsivo recuerdo del primer beso de doña Francisca, el beso inicial de seducción, que me mordía siempre, siempre, la carne; y me apartaba arrepentido, y hasta llorando, cuando en los ojos, los cabellos, la boca, las líneas de la figura de una mujer casta y hermosa veía una dulce semejanza con los rasgos casi infantiles de Elena, mi Venus Urania. [...] Veneraba yo la memoria de Elena y me sentía besado por doña Francisca.” (Miró, 1969: 460)

Destacamos otro rasgo que nos hace recordar a Ramón del Valle - Inclán, como es el detalle de mencionar la muerte en el momento de estar gozando con la mujer prohibida. Pongamos el ejemplo de *La Niña Chole*: cuando los protagonistas están en el lecho, dentro del convento, se oyen las campanas tocando a muerto por una monja que muere esa misma noche (v. 3. 2. b. 3. p.219). Del mismo modo, en *Niño y grande*, cuando Antón está gozando del amor de doña Francisca, la mujer casada, se produce la muerte de un vecino y el autor se recrea en describir el acontecimiento de forma pormenorizada y desagradable.

Al mismo tiempo, cabe la relación, una vez más, con el protagonista de *Il Piacere*, Andrea Sperelli en su afán por conseguir el amor de María Ferres, la *donna angelicata* de la novela. Antón Hernando habría deseado conseguir a Elena, pero ya hemos señalado con anterioridad que Gabriel Miró no llega a tales extremos con sus protagonistas masculinos, por lo que Elena permanece indemne:

“No supe nunca si Elena me quería. Si alguna vez fue su mirada demasiado larga y cálida para ser sólo de piedad por mi abandono, entonces sus labios pronunciaban el nombre del marido como esposa lastimada.” (Miró, 1969: 485)

En el párrafo que anotamos a continuación, observamos el interés del autor por mostrar a Elena como

una mujer auténticamente *prerrafaelita*:

“La vi muy triste, muy pálida; era una enferma de pureza. Parecía virgen. ¡Por qué no había sido mía esa mujer! Pude haberla elegido y entrar sin fuerza ni remordimiento en el huerto cerrado de su amor. Y exclamé delirante:

-¡Es horrible que no sea usted mía!

Ella inclinó la frente. Y todo el crepúsculo coronó de mística claridad su cabellera. Y gimió:

-¡Márchese de Alfaz antes que nosotros!” (Miró, 1969: 486)

No queremos terminar los comentarios acerca de *Niño y grande* sin señalar otro momento en el que Antón Hernando compara a Elena con la Beatriz dantesca y, al mismo tiempo con Nausica, precisamente por haber sido ya incluida, esta última, en nuestro estudio al hablar del escritor catalán Joan Maragall (v. 3. 1. c. pp.126-129). Así describe una vez más el protagonista del título de Gabriel Miró a Elena, en una ocasión en que se encuentran en una finca:

“Elena subiose las mangas del corpiño; se puso un blanco delantal [...] y sus manos de jazmín se hundieron en la humeante masa olorosa de suculencia !Oh Señor, mi Beatriz se desnudaba de su túnica de excelsitud y caía en los rudos menesteres y aficiones del lugar;[...] Elena era Nausica, ya casada, preparando manjares para los Ulises que acudiesen con hambre a su hogar.” (Miró, 1969: 480)

El interés que demuestra el novelista alicantino por Dante está presente desde el inicio de su obra pues ya en *Las cerezas del cementerio*, su segunda novela, la protagonista no sólo lleva el nombre de Beatriz, sino que, como ésta, tiene la misión de conducir a Félix, desde las sombras hacia la luz, según opina C. Riera, la cual añade asimismo que el interés de Gabriel Miró por Dante Alighieri se complementa con los artículos que sobre él escribió: “Los artículos de Dante que ven la luz en *La Publicidad* (1922) constituyen otra prueba de su interés por la ‘ciencia de amor’ comprendida en la *Vita Nuova*.” (Riera, 1988:146).

Se dan también en esta novela diversas expresiones relacionadas con la presencia del *Prerrafaelismo* medieval al poner de manifiesto nuevamente el tema de la Anunciación. Así se expresa Félix, refiriéndose a su prima Isabel:

“-Hay en ti rasgos de mujer oriental, de hebrea, de la Virgen María.

Estás llena de gracia...

Turbose su prima como si también oyese al arcángel Gabriel.”(Miró, 1969: 382)

Pero no queremos ser reiterativos, por lo que nos limitaremos a señalar, como último comentario, algo que nos parece interesante destacar. Se trata de la opinión de la crítica I. Clúa, quien pone de manifiesto que en Gabriel Miró está también presente la mujer fatal aunque con otras connotaciones diferentes. Si bien C. Riera opina que en la obra de Gabriel Miró falta este tipo de mujer ya que “Doña Francisca, la manchega comehombres, no llega a tanto.” (Riera, 1988:142) Sin embargo, en un trabajo posterior llevado a cabo por I. Clúa, ésta sí incluye dicha presencia, y lo hace fijándose en la primera novela que escribió Gabriel Miró, *La palma rota*. En su estudio, I. Clúa, señala a la protagonista de *La palma rota*, Luisa Castro,

como la mujer fatal que, "...a pesar de no ser lujuriosa, bestial, degenerada, criminal etc. [...] ésta "...se aproxima a un tipo de fatalidad que cae justo en el límite de esa área de dispersión..." (Clúa, 2002: 104).

La crítica I. Clúa ve en Luisa a un nuevo tipo de mujer fatal, no tan negativa como la que marcan los cánones anteriores. En definitiva, Luisa es un compendio de estereotipos relacionados con dicha mujer fatal. Así lo expresa la autora del estudio: "Estamos ante una mujer lunar, fría, altiva e impasible cuyo alejamiento de la esfera terrenal y su 'espiritualización' proviene de un factor doble: el desengaño amoroso y una intelectualización extrema." (Clúa, 2002: 104). Con estas afirmaciones pensamos que lo que pretende I. Clúa es caracterizar a esa mujer negativa para ubicarla en el aislamiento del artista, comparándola con las mujeres pintadas por Dante Gabriel Rossetti: "Luisa es –me permito recurrir a otra imagen– como la misteriosa mujer que Rossetti pinta en *El ensueño* (1880) con la mirada perdida y un libro entre sus manos, perdida en el espeso follaje de un árbol, sola, con una expresión que puede delatar tanto la entrega extática al arte como el dolor del aislamiento." (Clúa, 2002: 106).

Del comentario de I. Clúa se deduce lo que ya hemos visto en otras ocasiones: la concepción del artista como ese ser raro que se cree superior a los demás y al que su manera de ser le permite casi menospreciar al resto de los seres humanos, creyendo estar por encima ellos, cuando afirma, como hiciera Rossetti: "Yo no soy como esos"; y por el hecho de pensar así, el artista es ese ser incomprendido que vive en soledad. I. Clúa anota igualmente el ejemplo que nos ofrecen los protagonistas de *La palma rota*, en expresiones como estas: "Guzmán, como Luisa, cifra también su personalidad en la individualidad adquirida por el arte. Así, él proclamará: 'Yo no soy para caminar en rebaño', idea que tiene su eco en la admiración de la Princesita: 'Tú no eres como los demás hombres'." (Clúa, 2002: 106).

Hemos podido comprobar, por medio de estos ejemplos extraídos de la obra de Gabriel Miró, cómo también el escritor alicantino incorporó a su narrativa buena parte de los motivos literarios y de las imágenes propias del *Prerrafaelismo*; basándonos para ello y ciertamente en los estudios realizados por las dos críticas señaladas cuyos juicios compartimos y confirmamos desde nuestra lectura.

### **3. 2. e. Pilar de Valderrama. Un epílogo con voz de mujer.**

Podríamos definir a Pilar de Valderrama (1892-1979), como mujer *prerrafaelita* por diversos motivos. El primordial, su obra literaria, que si bien cupiera en la vertiente andaluza por su origen, cabe apreciar que su creación de mayor madurez se da desde Madrid; y, respecto a los indicios *prerrafaelistas* que aquí nos concitan, que se evidenciarán un tanto tardíamente. Su interés, no obstante, por la producción poética, se desarrolla desde muy temprana edad. Según cuenta en sus memorias, esta afición despertó en seguida en ella: "Desde mi infancia, la música y la poesía fueron mis mayores aficiones, mejor diré mis pasiones." (Valderrama, 1981: 26). A la edad de ocho años su madre la interna en un colegio de religiosas en Madrid donde permanece hasta los catorce. Allí se evade de la monotonía escribiendo e inicia así su andadura poética. Contrae matrimonio a los diecinueve años con el ingeniero Rafael Martínez Romarate, según nos cuenta, por salir cuanto antes de la casa materna ya que su madre había contraído segundas nupcias y el ambiente familiar le resultaba desagradable. Nacen pronto sus tres hijos a los que se dedica plenamente. Su marido, en cambio, vive más fuera que dentro del hogar, lo que provoca decepción y soledad en la esposa, tratando de llenar ese vacío en la escritura como refugio, según ella misma nos informa: "Buscando alivio a mis depresivos estados de ánimo empecé a escribir poesías en las que volcaba estas



íntimas melancolías como una evasión del espíritu.” (Valderrama, 1981: 32).

En el año 1923 publica su primer libro de poemas, *Las piedras de Oreb*, del cual envía un ejemplar a Antonio Machado, poeta admirado por ella. Cinco años después será publicada su segunda obra lírica, *Huerto cerrado*. El título está inspirado en la Biblia, en *El Cantar de los cantares*. La propia autora nos lo dice: “Tomé el título de *El Cantar de los cantares* que frecuentemente leía.” (Valderrama 1981: 40). Mujer con inquietudes y gustos refinados, se complace asimismo en leer a los primitivos y a los místicos: “También eran mis lecturas predilectas las obras de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Jorge Manrique y Gonzalo de Berceo.” (Valderrama, 1981: 40). Muy pronto volverá a publicar su tercer libro de poemas, *Esencias* (1930). Esta vez opta por combinar verso y prosa, mediante la estructura siguiente: un mismo tema, escrito en primer lugar en prosa y dándole a continuación la forma de poema. Es evidente que ya ha entrado en contacto con Dante Alighieri pues esta es la estructura de la *Vita Nuova*.

La aparición de tales volúmenes hay que contextualizarla en el medio y entre los esfuerzos por parte de las escritoras que aún lo tenían difícil a la hora de publicar sus obras. Fue encomiable la tarea del escritor y crítico C. de Castro, con la publicación, en 1934, de las obras teatrales escritas por tres mujeres de la época; entre ellas figura *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama, título sobre el que volveremos después. Según el crítico mencionado y ante la dificultad de las escritoras para estrenar su producción, no les quedó sino publicarlas como única vía para darlas a conocer (Castro de, 1934: 7-16).

Cuando publica el libro *Esencias* ya conoce a Antonio Machado, por lo que muchos de los poemas están inspirados en esa relación de amistad íntima, espiritual, amor platónico o amor *prerrafaelita* que, necesariamente, hemos tenido que abordar al tratar la obra del poeta (v. 3. 2. c. 4. p.267). Algunas de las composiciones del volumen cantan, a corazón abierto, el dolor de no poder hacerse realidad lo que ambos desean. Y es que, después de encontrarse con su poeta, la obra de Pilar de Valderrama toma otros rumbos: se intensifica, se transforma y gana en intensidad pues en ella vierte lo que no puede vivir en la vida real. Los cambios que se producen en su vida por el hecho de conocer a Antonio Machado, encuentran en la creación literaria un cauce donde poder volcar todos esos sentimientos reprimidos. El título, *Esencias*, marca la pauta del libro ya que todo él gira en torno a los diversos sentimientos que impregnan nuestro vivir.

En el prefacio, la autora explica su significado. Compara a las almas con cálices destilando las esencias que conforman la vida, dándose en todas ellas momentos dulces y también amargos: “Cada alma es un cáliz, y en cada cáliz hay un dulzor eterno y amargo perenne. [...] En unos rebosa la pasión; en otros el desdén, el idealismo o la sensualidad.” (Valderrama, 1930: 7). En resumen, lo que la autora pretende mostrarnos son las diversas manifestaciones bajo las que pueden expresarse los sentimientos humanos; haciendo notar, sin embargo, que se inclina más por los aspectos positivos que por los negativos, pues concluye el prefacio resaltando que no son esencias muertas lo que nos ofrece sino vivas: “... con ellas yo quisiera dar a beber aquí del hondo manantial de la vida.” (Valderrama, 1930: 8).

Apenas iniciado el libro, podemos observar la influencia de Dante Alighieri, una muestra más que nos lleva a poder calificarla como mujer *prerrafaelita*. El cuarto poema, en su primera parte –escrita en prosa– titulado *Desencantos de amor*, lleva en su encabezamiento una cita tomada de la *Divina comedia*: ‘Amor condusse noi ad una morte’, perteneciente al canto V del *Infierno*, donde se relatan los amores de Paolo y Francesca; y más adelante menciona la autora de nuevo a Dante Alighieri. El poema en sí, habla de los dos tipos de amor: el humano y el espiritual, que es el que proporciona los mayores goces. De cuando en



cuando, se repite una frase a modo de estribillo ‘¿Quién nunca ha probado desencantos de amor...?’, afirmando la autora que, de éstos desencantos, son los más amargos los que pesan sobre el alma, para añadir después que “sólo este amor del espíritu pudo inspirar a Dante los maravillosos versos de su *Vita Nuova*, pura esencia de amor, cuya posesión satisface únicamente a las almas dotadas de exquisita sensibilidad, y en las que el desengaño de tal amor llena para siempre de infinita ternura.” (Valderrama, 1958: 24-25). Finaliza el poema diciendo que el amor es un inmenso dolor, y esta frase será la que enlace con el título de la versión en verso: *El dolor de querer*, en el cual se repite el mismo tema. Más adelante, en otro poema en prosa titulado *Voluptuosidad* –y que al editar nuevamente su obra poética en 1958 lo cambiará por *Sensualidad*–, vuelve a expresar las mismas ideas utilizando de nuevo versos del Canto V del Infierno, de la *Divina Comedia*. El comienzo del poema es el siguiente: “¡Sensualidad de la carne! ¡Verdugo de amor! Al que arrastra desde las altas esferas, pendiente abajo, hasta hundirlo *Là dove molto pianto...* envolviéndolo en la rueda infernal de la lujuria *Che mugghia come fa mar per tempesta.*” (Valderrama, 1930: 61). Hace referencia al episodio en el que Dante, acompañado por Virgilio, penetra en la antesala del infierno, en el segundo círculo, donde se encuentran los que han cometido pecado de lujuria. De nuevo la poetisa compara lo material con lo espiritual, para lo cual continúa diciendo: “En pugna con esta sensualidad exclusivamente material, está la voluptuosidad del espíritu nacida de la vibración gozosa que la contemplación de la belleza nos produce, del desbordamiento interior con que ese mismo deleite nos inunda...” (Valderrama, 1930: 61). Notemos el vocablo que emplea –‘voluptuosidad’– para aplicarlo a un término totalmente opuesto como es el de espíritu. En el final del poema se nos muestran una vez más las ideas de la autora en defensa de la belleza que proporciona lo espiritual: “... unos pocos buscadores de belleza, gozan, silenciosos, de la voluptuosidad del espíritu, que no es alegre ni reidora; es dulce, callada, porque es íntima...” (Valderrama 1930: 62).

En varios momentos del libro titula los poemas con el nombre de “esencias”: ‘*Esencias dolientes*’, ‘*Esencias amargas de muerte*. *Esencias dulces de vida*’, ‘*Esencias escondidas*’. Aunque no conociéramos el artículo escrito por Antonio Machado, publicado en el periódico *El Imparcial* (5 de octubre de 1930) con el siguiente epígrafe: “*Los trabajos y los días... Esencias, Poesías de Pilar de Valderrama*”, con notas marginales de su autor para alabar la poesía de su autora, sólo con leer el contenido de estos poemas podríamos asegurar que ambos ya se conocían pues los versos desgarradores que salen de ellos ponen de manifiesto el gran amor que se tienen. Si nos detenemos en el titulado *En el jardín de la Fuente*, apreciamos que está haciendo mención al lugar donde tantas veces se encontraron. Además tenemos el testimonio de la propia autora, que así lo cuenta en sus memorias: “Nos vimos varias veces en Moncloa, lugar de mi predilección, en los bellos jardines que había detrás del antiguo ‘Palacete’, que ya no existen, con su pequeña fuente cantarina.” (Valderrama, 1981: 44).

De la misma manera, Antonio Machado menciona varias veces en sus cartas a Pilar ese lugar sagrado para ellos; por ejemplo, en la carta número doce, hace esta alusión: “Con estas lluvias supongo nuestro ‘Jardín de la Fuente’ renovado y todo él vestido de primavera”. (Valderrama, 1981: 214). Igualmente, al final de la carta número veintiocho, nos fijamos en el siguiente comentario, donde se aprecia la preocupación del poeta por ese bendito lugar para los enamorados: “¿Cómo estará nuestro jardín de la fuente? Me dicen que la ciudad universitaria va invadiendo la Moncloa y que acabará con ella. ¡Qué iniquidad!” (Valderrama, 1981: 298). Y, a continuación, Pilar de Valderrama, plasma el poema que ha surgido de su pluma:

“Hoy he vuelto a mi Jardín  
de la Fuente del Amor,  
que canta y cuenta sin fin  
su dolor...

El mismo banco de piedra  
donde los dos una tarde...  
Se enrosca al alma la hiedra  
del recuerdo... ¡El pecho arde!

Pero estoy sola -es invierno-  
sentada en la piedra fría.  
Siento un calofrío interno.  
¡No está su mano en la mía!

Dime, fuente del Amor,  
¿dónde el que mi pecho añora  
se oculta?  
... Del surtidor  
el agua, saltando, llora...

Mis labios están helados.  
Mis ojos miran sin ver,  
¡tan cansados!  
Este frío atardecer

en el Jardín de la Fuente.  
¡Cómo suena su canción  
-canción del Amado ausente-  
dentro de mi corazón!”

(Valderrama 1930: 108-109)

Es el propio Antonio Machado quien anima a Pilar a que incluya este poema en el libro *Esencias*, como podemos comprobar a través de una de sus cartas: “... la próxima primavera, [...] volveremos a nuestro ‘Jardín de la Fuente’. Oye, preciosa mía, ¿por qué no incluyes en tus poesías esa poesía? Nada hay en ella, en verdad, comprometido.” (Valderrama, 1981: 125).

En los últimos poemas del libro, la presencia de Antonio Machado se hace mucho más patente. Si nos fijamos en el titulado *Esencias escondidas* podemos encontrar claras alusiones a los efectos que provoca el hecho de conocer al poeta. Gracias a este conocimiento, Pilar puede descubrir las esencias que alberga en su corazón y que se manifiestan exteriormente debido a los sentimientos que las provocan: “Ellas quisieron salir al mundo; pero era preciso una mano -¿amiga, amante?- que dulcemente las empujara” (Valde-

rrama, 1930: 157). Cuando se produce este encuentro, se desencadena toda una revolución interior: “Fue entonces amor sublime lo que hubo en aquel conocimiento; en aquel encontrar lo escondido para todos y que únicamente se revelaba a uno solo.” (Valderrama, 1930: 158). Más adelante la autora aclara cómo ese encuentro enriquece a los dos: “El hallazgo de tal tesoro debió ser mutuo y simultáneo. El mismo hilo áureo, sutil e inquebrantable, enlazando en un nudo divino a los dos...” (Valderrama, 1930: 158). Finalmente manifestará lo que ya ha dicho en otras ocasiones, que el encuentro con el poeta da un nuevo sentido a su vida. La soledad en la que vivía inmersa desaparece. Aunque este sentimiento amoroso pueda aplicarse únicamente a las almas: “Y la soledad, el vacío, excluidos ya. Los desterró el sublime conocer. Se descubrió, ¡al fin!, el tesoro guardado. El alma del arcano... El arcano del alma... ¡La compañía del corazón!” (Valderrama, 1930: 158). La versión poemática, titulada *Mi alma*, aclara aún más la transformación que produce el encuentro con Antonio Machado:

“Mi alma era arcano para el mundo entero  
hasta que a mi mundo te acercaste tú  
y miraste el fondo,  
temblando de miedo, de ansia, de inquietud...

Mi alma era arcano... pero tú supiste  
rasgar su misterio, escuchar su voz.  
Porque la buscaste, cegada la vista  
y abiertos los ojos de tu corazón.

Mi alma era arcano..., y para este mundo  
que no supo verla ¡arcano será!  
Sólo tú conoces lo que guardo en ella.  
Sólo tú sus penas, sus glorias, sabrás.

Mi alma enigmática para el mundo entero  
es para ti copa de claro cristal:  
como vas en ella bebiendo mi vida  
la copa en tus labios se me romperá.”

(Valderrama, 1930: 159-160)

Cierra este libro de *Esencias* el apartado titulado *Coplero íntimo*, en el cual los poemas de Pilar de Valderrama van adquiriendo un tono cada vez más dramático. Con ellos podríamos considerar a la autora, a pesar de lo escrito en las primeras líneas a ella dedicadas, como la poetisa del *prerrafaelismo* andaluz. En este último apartado del libro, tanto el contenido como la forma de expresión de sus versos, nos permiten hallar esa percepción andaluza. Son coplas empapadas de amor-dolor, que salen de lo más hondo de su alma, como ella misma lo afirma: “Suben del alma en un cantar y son el sentimiento hecho canción. Nada más esencial que estos cantares: desgarrados, unos por el dolor -dolor de amor casi siempre- [...] Encendidos otros por la pasión [...] Saturados algunos de melancolía, nostalgia. [...] Hojas errantes del alma, las

lleva el viento de la vida sin rumbo ni destino. A veces entran por el resquicio de un corazón abierto y se alojan en él...”. (Valderrama, 1930: 163-164).

Se observa cómo en el primer poema de este último apartado está haciendo partícipe a Antonio Machado de sus sentimientos, pues los dos sufren la misma situación y padecen por idénticos motivos:

“Las penas que yo te doy  
son las penas que yo tengo,  
que es el puñal que te clavo  
el mismo con que me hiero.[...]”

... Y va el corazón mío  
navegando en el mar de ausencia tuya,  
¡náufrago de sí mismo!”

(Valderrama, 1930: 164-165)

Reconocemos el mismo tema que se manifestaba en la obra teatral de los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos*, y por este motivo pensamos de nuevo que cabría incluir los poemas de Pilar de Valderrama en el *Prerrafaelismo* andaluz. Hemos de señalar, además de su origen, que ella pasa temporadas en Montilla (Córdoba) donde viven sus abuelos paternos y esto ha podido motivar también esas conexiones, pues es evidente que domina y se recrea en expresar sus dolencias de amor a través de formas que delatan el influjo propio del folklore andaluz. El mismo Antonio Machado, en el citado artículo escrito para *El Imparcial*, reconoce esas connotaciones andalucistas que se desprenden de la obra: “El trágico cantar andaluz, ese cantar nuestro, tan familiar a nuestra lírica que aún no hemos reparado en su profunda originalidad, abunda en las páginas de *Esencias*, sin que nunca adopte la forma de ‘pastiche’ folklórico.” (Machado, A., 2001: 652). Es evidente, en el comentario, la coincidencia del criterio expresado por Antonio con la defensa que intentan hacer los Machado sobre la importancia que encierra la literatura andaluza, un tanto desprestigiada en aquel momento, especialmente el teatro, en el que sólo se pretendía realzar el aspecto cómico –recordemos las obras de los hermanos Álvarez Quintero, por ejemplo–. Y continúa el poeta alabando el libro de Pilar de Valderrama: “Verso y prosa, de una misma calidad poética, alternan en el libro; y como en toda obra rica de contenido no advertimos ni la preocupación de la forma ni el esfuerzo para lograrla. Pero el encanto inefable de la poesía, que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice”. (Machado, A., 2001: 652).

Para proseguir con la idea de la presencia del *Prerrafaelismo* andaluz en la obra de Pilar de Valderrama, seguimos observando cómo la poetisa continúa vertiendo en estos poemas sus amores frustrados, en forma de copla andaluza:

“Tengo en el alma un dolor  
que no sé de dónde nace,  
si de querer que me quieras

o de querer olvidarte.”

(Valderrama 1930: 165)

De la misma manera que Pilar había insertado en la obra *La Lola se va a los puertos* dos versos, ya comentados, también Antonio escribe dentro del libro de *Esencias* unos cuantos versos. Es la misma Pilar quien así lo explica en su libro autobiográfico: “En el libro van estas dos coplas suyas, que le pedí en correspondencia a los dos breves versos míos insertos en *La Lola se va a los puertos*:

“No sé lo que pienso  
ni sé lo que digo.  
Que ya no es mía la voz  
ni es mi pensamiento, mío.

El día que no te veo  
caminado voy a tientas  
como caminan los ciegos.”

(Valderrama, 1981: 49)

Y a continuación de éstos, en el libro *Esencias*, están los escritos por Pilar, que también Antonio Machado pondera en el artículo ya citado:

“Amar es un ¡siempre! ¡siempre!  
la sed que nunca se acaba  
del agua que no se bebe.”

(Valderrama, 1930: 165)

Expresiones semejantes a ésta aparecen en su obra teatral *El tercer mundo*, que comentaremos más detalladamente.

Vemos cómo insiste Pilar en compartir con Antonio Machado los mismos sentimientos y las penas producidas por el amor imposible en el que ambos se ven envueltos:

“Alma te doy. Alma quiero.  
Cambio de dos que hacen una,  
porque yo te doy mi sed  
para que me des la tuya;  
¡que es tuya y mía a la vez!”

(Valderrama 1930: 166)

Cerraremos el comentario al libro *Esencias* con otras afirmaciones de Antonio Machado en las cuales se hace presente aún más, si cabe, la admiración, así como el deseo de enaltecer la obra de Pilar de Valderrama: “Dentro de una línea austera, de un perfil señorial, encierra Pilar Valderrama muchas de sus *Esencias*,

más que visiones del intelecto, evidencias del corazón, esencias líricas y, por ello mismo, de un marcado acento temporal. Con voz propia, inconfundible, piedad y pasión, gracia y ternura, cantan en el libro de Pilar Valderrama.” (Machado, A., 2001: 653).

En su afán de enaltecer a la mujer amada, llega incluso a compararla con Rosalía de Castro: “Después de Rosalía de Castro, la mujer había enmudecido en nuestra lírica.” (Machado, A., 2001: 653). De igual modo en una de sus cartas vuelve a hacer la misma comparación: “¿Por qué haces tú poesía, Pilar, y tan sincera? Porque en ti, como en Rosalía de Castro, a pesar de tu experiencia integral de mujer, la niña capaz de ver el mundo con ojos nuevos, no ha muerto.” (Valderrama, 1981: 303). Observamos igualmente cómo en otra de las cartas escritas a Pilar, se lamenta el poeta de no poder ser más vehemente al hablar del libro, por miedo a que se descubran los sentimientos compartidos por ambos: “¡Cómo siento no tener más libertad para escribir sobre tu obra! Yo hubiera hecho algo más hondo, más apasionado, pero... Temo descubrir mi secreto.” (Valderrama, 1981: 236). En el artículo elogia, del mismo modo, los libros anteriores escritos por la autora: “Cultivó otros géneros más objetivos. La autora de *Las piedras de Oreb y Huerto Cerrado* nos da hoy, con su tercer libro, una colección de poemas plenamente logrados. Esperamos que no sean los últimos.” (Machado, A., 2001: 653).

Y, en efecto, no fueron los últimos, ya que tiempo después escribe otro nuevo libro de poemas titulado *Espacio*, que aparece recogido en la *Obra Poética* de 1958, en el que se nos revela todavía más la mujer que continúa amando, aún después de la muerte, al hombre que supo dar sentido a su vida. El libro, a pesar de decir la autora que contiene poemas de siempre, de cualquier tiempo: –“Estos versos que ofrezco aquí no tienen fecha. Nacieron en muy diversos momentos y climas espirituales: de juventud, y de madurez, de optimismo y desilusión” (Valderrama 1958: 209)–, sin embargo, parece evidente que están relacionados con el sentimiento amoroso que experimenta Pilar de Valderrama después de conocer al poeta pues en ellos está presente ese clima de amor sentido y no consentido.

En el primer poema que aparece en el libro, el titulado *Cauces eternos*, revela, sin ninguna duda, que está dedicado al amor de su vida. El verso con el cual inicia el poema, ‘Vienes a mí como a la mar el río...’ así lo testifica, repitiéndose varias veces la misma idea: ‘Yo soy tu mar y tú mi río eres’; La evidencia aumenta al llegar al final del poema:

“Cuando marchas cansado  
con un hondo murmullo de doliente,  
yo escucho tu llegada, estremecida,  
y mis brazos te abro  
para estrecharte en ellos dulcemente.  
Y tu agua y la mía ¡quién sabría  
dónde las dos convergen!  
Yo soy tu mar... Mi río tú:

no dejes  
de venir siempre a mí, por esos cauces  
soterrados, que nadie ve ni siente...”

(Valderrama, 1958: 211-212)

Una vez más se advierte el secreto que ambos están obligados a guardar respecto a sus sentimientos. Por su parte, el poema que está situado a continuación, *Añoranza*, refleja a la perfección el momento en el cual se conocen, en Segovia, y pasean por sus calles hasta llegar al Alcázar:

“¿Recuerdas?  
Juntos y silenciosos caminábamos  
en la noche callada.  
Arriba el cielo lleno de temblores,  
abajo tus ansias y mis ansias...

En el ambiente puro  
una extraña emoción se diluía.  
Yo me apoyé en tu brazo,  
tú con leve temblor me sostenías.

Ni una sola palabra nos dijimos;  
ni siquiera rozaste  
tu mano con la mía,  
pero sentí tu corazón latir  
como el mío latía.

Largo rato por las desiertas calles  
¡Qué maravilla contemplarla solos  
sin voz y sin palabras!  
Qué maravilla monte, noche, cielo,  
y tu alma...  
y mi alma...”

(Valderrama, 1958: 213-214)

Otro de los poemas que corroboran la presencia de Antonio Machado, aunque ya no esté físicamente, es el titulado *Recuerdo*, claramente relacionado con su figura. En los versos siguientes la autora hace claras alusiones a lo que supuso conocer al poeta en momentos tan difíciles y a la vez tan precisos. No hay que olvidar que Pilar de Valderrama conoce a Antonio Machado cuando el marido de ésta le revela que una joven con la que mantiene relaciones sentimentales, acaba de suicidarse, y que es por este motivo que Pilar va a Segovia, buscando sosiego y paz para su espíritu. Es el momento que recuerda en este poema:

“[...] El recuerdo, ¡su recuerdo!  
Mi recuerdo, ¡su ilusión!  
Y el goce de haberle hallado  
sobrepasó mi dolor...  
Allí estaba su presencia,

su frente ancha, su voz  
rebotante de ternura  
que sólo escuchaba yo...”

(Valderrama, 1958: 217)

Finalmente, la autora se permite una licencia, no real con la biografía de ambos, en los últimos versos, pues sabemos que el poeta muere lejos, en Colliure:

“Su mano estaba en la mía  
cuando la muerte llegó,  
se llevó su voz, su mano,  
¡pero su recuerdo, no!  
La muerte puede llevarse  
sólo la mano, y la voz.”

(Valderrama, 1958: 217-218)

Nos detenemos en otro de los poemas de *Espacio* en el que sigue rememorando toda la trayectoria amorosa de su vida; es el titulado *Sin distancia*. En él recuerda una vez más los impedimentos físicos que no le permitían la presencia del poeta pero, a pesar de todo, ella se siente muy próxima a él:

“[...] Y yo estaba muy lejos  
pero estaba a tu lado...”

(Valderrama, 1958: 226)

A continuación, recorre con el pensamiento los lugares por los que pasaron juntos y, al final del poema, situándose en el momento real, le recuerda con más intensidad, aún si cabe:

“Ahora que tú te has ido [...] y tan lejos... tan lejos...  
¡Cómo estás a mi lado!”

(Valderrama, 1958: 227)

Apreciamos cómo en estos versos está presente el tema del amor *post mortem*, típicamente dantesco y *stilnovista*, si bien, en este caso, puesto en boca de la mujer hacia su amado. Aquí se han invertido los términos pues la doncella bienaventurada se ha quedado en la tierra y es su poeta quien, en la otra ribera, la está aguardando. A pesar de la gran distancia, esa distancia interminable, ella le siente más cerca que nunca.

Son abundantes los poemas que hablan de la ausencia del poeta, describiendo el amor que Pilar le profesa más allá de la muerte. Es este un tema que hemos abordado en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación. Se trata del amor *prerrafelita stilnovista* –denominado también este sentimiento como religión del amor– que continúa inspirando a los poetas, en este caso, a la poeta, sus obras más íntimas. Nos



detemos a continuación, en el poema *Una luz*, pues en él Pilar recuerda al poeta vivo, para, al final, expresar cómo también le acompaña desde la eternidad, guiándola como lo hiciera Beatriz con Dante Alighieri:

“Y todo el pasado se iluminó  
de una luz que de lejos me llegaba.  
Desde la eternidad:  
Luz de su alma...  
¡Qué vivos resplandores  
la mía penetraban!  
Sobre esta vida de dolor y olvido  
ahora se alzaba  
aquella otra  
tan pura, tan diáfana;  
luz de ayer  
que es ya la del presente y del mañana.  
Luz que tiene colores y sonidos  
y tañer de campanas...  
Que tiende desde el más allá lejano  
un puente de esmeralda  
por el que los recuerdos  
pasan y pasan...  
¡Oh, rincones queridos,  
que el tiempo destruyó  
o cambió!  
¡Oh, sus palabras  
nacidas de un amor todo ternura!  
¡Y aquel saberse acompañada...!  
Ahora en este silencio  
y esta ausencia total que nos separa,  
envuelta en claridades,  
rasgando sombras, tiempos y distancias,  
hasta el pliegue más hondo de mí misma  
me ha llegado una luz,  
que es la luz de su alma.”

(Valderrama, 1958: 234-235)

Otro de los poemas en el que recrea la persona del poeta desde el más allá es el titulado *Presencia*, cuya primera estrofa dice así:

“Estás conmigo más que cuando te tenía,  
que entonces, ¡ay, entonces, se me iba tu alma!

yo no sabía dónde, y te buscaba a tientas  
y la noche llegaba sin haberte encontrado.”

(Valderrama, 1958: 276)

De este poema, que consta de siete estrofas con la misma estructura que la primera, destacamos también la cuarta pues en ella está haciendo referencia a un pensamiento muy peculiar de Antonio Machado, adquirido a su vez de uno de sus poetas medievales favoritos, Jorge Manrique, donde resalta la importancia de que quede la fama una vez que se haya dejado este mundo:

“Cuántas veces te hablo, cuántas veces me dices  
que ni *aquello* y lo *otro* tenían importancia.  
Importa lo que queda cuando nos hemos ido,  
y si queda presencia, lo demás se ha borrado.”

(Valderrama, 1958: 277)

Y en la estrofa final se repite la idea del principio, la presencia del espíritu en tanto llega el fin de sus días:

“Sí; estás conmigo más que cuando te tenía.  
Me ha quedado tu alma y se ha ido tu cuerpo,  
y por eso te hablo y me siento a tu lado  
mientras llega el encuentro: cuerpo y cuerpo, alma y alma.”

(Valderrama, 1958: 277)

Por las características tan peculiares que hemos encontrado en este libro, *Espacio*, podemos comparar a Pilar de Valderrama con Cristina Rossetti, ya que la obra de ambas es una clara consecuencia de la situación amorosa que les toca vivir. Cristina renuncia al amor humano por escrúpulos de conciencia, y esto la lleva a refugiarse en el amor divino; ese amor que sólo llegará a su plenitud en el Paraíso (v. 1. 3. d.). Pilar de Valderrama, como ya se ha comentado anteriormente, debido a su *status* social, tampoco puede hacer realidad lo que anhela su corazón y es por ello que emergen de su interior esos poemas cargados de dolor y melancolía, por lo que también terminará refugiándose en la esperanza de encontrar en el Paraíso el amor que fue imposible en este mundo. Sin embargo, hay una diferencia entre ellas pues Cristina renuncia libremente al amor terrenal –aunque en su poesía se lamenta sin cesar por ello–, dado que sus pretendientes no alcanzan el grado de perfección al que ella aspira, decantándose por el amor divino; mientras que para Pilar, el poeta es justamente lo que requiere su persona, pero pueden más los impedimentos reales, entre los cuales también se encuentran sus creencias religiosas. Ambas viven en la espera de esa vida singular y eterna, donde no existirá ninguna dificultad para ser feliz. Si bien la primera, Cristina, desea el encuentro con la divinidad, la segunda, Pilar, desea el encuentro con su poeta. Las dos son poetisas de la intimidad, las dos cantan su dolor y su melancolía, y al mismo tiempo saben fijarse en los elementos más simples de la naturaleza para llevarlos a sus poemas y volcar en ellos toda su admiración y su ternura.

Nos fijamos nuevamente en el libro de Pilar de Valderrama para mencionar el encabezamiento del prólogo; es un breve comentario que dibuja a la perfección la personalidad de la autora:

“Espacio: mas no ése donde el viento y el pájaro se mueven más arriba que tú y con alas mejores; sino dentro de ti, en la inmensidad de tu alma, que es el espacio propio para las alas que tú tienes. José Enrique Rodó.” (Valderrama, 1958: 207)

Y es precisamente en ese “espacio” donde la autora se refugia para engendrar su obra dramática, escrita para la escena y titulada *El tercer mundo*. Es aquí donde inventa un espacio, el que sólo puede existir en su pensamiento, para vivir de forma ideal lo que no puede hacerse realidad: en su caso, la unión con el poeta.

Hemos de hacer algunas consideraciones sobre la expresión el *tercer mundo*, pues, analizando los escritos de Antonio Machado, observamos que esta idea de tercer mundo, se encuentra ya en su obra bastantes años antes de conocer a la escritora. Consultando *Los complementarios*, cuadernos autógrafos del autor, en el apartado titulado “*Papeles póstumos*” y *obra varia*, en los textos dedicados a hablar de la lírica, concretamente en *El problema de la lírica*, encontramos una serie de reflexiones filosóficas hechas por el escritor y relacionadas con la manera de expresar los sentimientos. En esas páginas podemos apreciar la importancia que da Antonio Machado a la complementariedad con los otros; nos hace ver que la manera de expresarse del escritor no depende de él mismo, sino del entorno en el que se mueve. Así lo cuenta el poeta:

“El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración del YO con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del TÚ, es decir, de otros sujetos. [...] Mi sentimiento no es exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre a coro. [...] Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he de aprenderlo de los demás. Antes de ser NUESTRO -porque mío exclusivamente no lo será nunca- era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha separado suficientemente la psicología, del mundo de los otros YO.” (Machado, M. y A., 1978: 1234)

Evidentemente observamos que aquí la acepción “tercer mundo” no alcanza las mismas connotaciones que veremos más adelante, pero sí podemos entrever cómo el escritor tiene en mente un mundo situado entre el subjetivo y el objetivo, un tercer ente, o tercer mundo como él lo denomina. Es decir, otra posibilidad de situarse en un espacio que no es ni radicalmente subjetivo ni objetivo sino algo diferente. En este contexto, Antonio Machado se está refiriendo al sentimiento aplicado al lenguaje. En lo que vendrá después, ese sentimiento tendrá otras connotaciones muy diferentes pues será el sentimiento aplicado a la persona como vehículo de escape hacia unos sentimientos que no pueden vivirse de manera real.

Existen estudios relacionados con el tema en cuestión, por ejemplo el de J. M. Moreiro, el cual opina que Antonio Machado utiliza con bastante frecuencia el término tercer mundo, por lo que piensa que la idea pueda deberse al poeta. Veamos lo que opina el crítico: “Hay una casi constante referencia de Machado a ese término. Demasiadas como para que no se deba a él su acuñación. Y llaman la atención sobre todo cuando se refiere, concretamente a esas ‘visitas de tercer mundo’, en que Machado relata citas y esperas aparentemente incomprensibles; demasiado confusas y enrevesadas en un poeta tan claro como para ser tenidas por reales.” (Moreiro, 1982: 108). Nos detendremos después en analizar esas citas

acerca del “tercer mundo” a las que se refiere el crítico. Éste último sigue insistiendo en sus afirmaciones, llegando incluso a decir que también el poeta es partícipe de la obra de Pilar de Valderrama, pues, más adelante opina lo siguiente: “La teoría de ese ‘tercer mundo’ es obra de Machado. Acaso también la literal exposición que de ella se hace en la obra de Pilar de Valderrama. Está presente además de en sus cartas, en sus versos y sus escritos filosóficos, como un hallazgo que se reitera.” (Moreiro, 1982: 114).

Sin querer quitar mérito a los juicios críticos de J. M. Moreiro, en nuestra modesta opinión, creemos que, si bien el término “tercer mundo” pudo deberse efectivamente a Antonio Machado, la excusa por la cual se hace realidad reflejándose en la obra de teatro de la autora responde a la vivencia de ambos, que, no pudiendo llegar a realizarse, buscan un lugar donde poder pensarse de manera recíproca, ante la imposibilidad de estar juntos.

De cualquier forma, opinamos que esta obra de Pilar de Valderrama se debe a un deseo de que pase a la posteridad ese amor imposible en el que los dos se ven implicados y la única manera de poder expresarlo sería a través de sus obras literarias, como hemos podido observar. Algo parecido dice también J. M. Moreiro al afirmar: “La obra de Pilar resulta un intento de inmortalizar a su amante, con su generosa colaboración, como en un deseo de corresponder al poeta, quien, previamente, la había retratado a ella en *La Lola se va a los puertos*, como sabemos.” (Moreiro, 1982: 115).

Pilar de Valderrama escribe su obra teatral *El tercer mundo* entre los años 1929-30, después de conocer al poeta Antonio Machado; prueba de ello son las cartas escritas por él y dirigidas a Pilar, en las cuales el poeta la menciona. La obra fue publicada en el año 1934, cuando su autora todavía mantenía correspondencia con él. Asimismo, nos dice Pilar de Valderrama en sus memorias cómo la invención del “tercer mundo” fue obra propia: “Yo ideé ese ‘tercer mundo’ para tener plena certeza de la conexión de nuestros pensamientos, ya que por la separación real de nuestras vidas era un consuelo sentir en esos momentos su compañía, su calor espiritual a través de la distancia que nos separaba.” (Valderrama, 1981: 89). De lo cual deducimos una de las características más importantes de la obra como es el trascender la realidad para vivir en un plano superior, el de la mente. Nos dice también en qué consistía ese llamado “tercer mundo”, aclarando que las citas sólo podían tener lugar con el pensamiento: “Así, los ‘encuentros’ que solían ser de 11 a 12 de la noche (escogí esa hora para estar ambos libres de otras ocupaciones) eran con la imaginación.” (Valderrama, 1981:89). Y, asimismo dice la autora, por qué ideó esa concepción de tiempo dedicado entre ambos a recordarse: “Inventé ese ‘tercer mundo’ por tener la certidumbre de que todo acto que se materializa indebidamente, deja un poso de culpabilidad, de tristeza y a la larga el recuerdo afectivo se desvanece. Sólo lo que radica en el espíritu, en el pensamiento limpio, permanecerá.” (Valderrama, 1981: 89). A través del comentario señalado, podemos ver el deseo de la autora de que el sentimiento espiritual esté por encima de todo.

Para hablar de la obra teatral *El tercer mundo* es imprescindible acudir nuevamente a las cartas escritas por Antonio Machado y dirigidas a Pilar de Valderrama, pues, prácticamente en todas ellas es mencionado ese espacio imaginario donde ambos se encuentran cada noche mediante el pensamiento. Las treinta y seis cartas conservadas nos hacen ver la asiduidad con que el poeta alude al “tercer mundo”, pues, prácticamente, en todas ellas lo reitera. Hemos observado que Pilar de Valderrama, en su autobiografía, da un orden arbitrario a las cartas –no sabemos si lo hizo con intención; G. Depretis asegura que sí lo hizo, como veremos después–; la escritora lo expone de su puño y letra: “Estas fotocopias son del puñado de cartas que cogí -apresuradamente- de entre las muchas más que tenía, como explico en mis “memorias”. La falta

material de tiempo me imposibilitó para escogerlas empezando por las primeras. [...] Por ello no pueden ir por el orden debido. Las reproduzco, pues, sin tener en cuenta las fechas.” (Valderrama, 1981: 102). Pero G. Depretis las coloca por orden cronológico –y este es el que utilizaremos para los comentarios a *El tercer mundo*– basándose en los acontecimientos políticos y culturales acaecidos en los momentos en que tuvo lugar ese tiempo en el que las cartas fueron escritas. G. Depretis es fiel a los acontecimientos a la hora de ordenar las cartas, al mismo tiempo que critica la colocación utilizada por Pilar de Valderrama, ya que, según el crítico, la intención de Pilar fue desorientar al lector aplicando ella misma las censuras convenientes al epistolario. Así opina G. Depretis:

“...es casi imposible que Pilar de Valderrama no hubiera hecho, aunque de forma somera, una selección de las cartas que había decidido conservar. En efecto, una vez reparados los textos y reescritos en su orden cronológico original, las cartas excluyen una selección casual, mientras que, por el contrario, se presentan, aunque repartidas en cuatro años, en un orden de estrecha continuidad en el interior de cada grupo. Pilar de Valderrama, alterando el orden de las cartas, daba comienzo a una primera operación censoria por ocultación y premeditada desorientación al lector, a la que seguirían sucesivas intervenciones tendentes a alterar el contenido operando directamente sobre la escritura.” (Depretis, 1994: 39-40)

Las cartas son producto de la distancia que separa a ambos ya que Antonio Machado, durante ese tiempo, es profesor de francés en Segovia. Acude a Madrid con bastante frecuencia –en ocasiones hasta dos veces por semana– y, por tanto, pasa muchas horas en tren, donde suele emplear el tiempo creando sus poemas. Es importante reparar en que, cuando Antonio Machado alude al “tercer mundo”, lo hace de dos maneras: una, la más asidua, como realidad vivida por ambos, y la otra, como la obra teatral que escribe Pilar de Valderrama; como espacio imaginario donde ambos se encuentran, es citado por Antonio Machado con la misma expresión de “tercer mundo”; tan sólo en algunas cartas, como las que pasamos a revisar seguidamente, lo sugiere con comentarios que dejan adivinarlo según podremos observar y, esto, desde el inicio de las mismas. Así, en la primera carta, si bien no menciona la citada expresión, la insinúa:

“En la noche vendrá mi diosa –¿se acordará?– a ver a su poeta. Procuraré que la habitación no esté demasiado fría; aunque mi diosa es tan buena y tiene tanto calor en el alma que no le asusta el frío, ni el viento cuando va a acompañar a su poeta.” (Machado, A., 1994: 65)

Sabemos, por afirmaciones de Pilar de Valderrama, que ella nunca estuvo allí personalmente, y que ni siquiera conocía el lugar donde se hospedaba Antonio Machado; por lo tanto, su presencia sólo es con la imaginación, como habían acordado ambos para sentirse juntos.

En la carta siguiente, Antonio Machado cita en varias ocasiones el “tercer mundo”. En esta ocasión denomina a Pilar de Valderrama como la autora de ese ente:

“Aunque te parezca absurdo, yo he llorado cuando tuve conciencia de mi amor hacia ti; por no haberte querido toda la vida. ¿Cómo explicas tú esto, Pilar, por tu teoría del tercer mundo? ¿Será, acaso, que ese tercer mundo es el único esencial, donde se dan los verdaderos amores –como el nuestro– pero que los otros dos mundos lo enturbian, echan sobre él, de cuando en cuando, su manto de olvido y de muerte?” (Machado, A., 1994: 74)

Citamos otra de las cartas en las que se da una alusión al mismo concepto ya que afirma el poeta que a las doce -hora convenida para los encuentros, de once a doce- sentía su proximidad. Después termina mencionándolo. Este párrafo, en las cartas de Pilar de Valderrama, incluidas en sus memorias, está suprimido. Suponemos que por la vehemencia con que Antonio Machado se dirige a ella. En la edición de G. Depretis que estamos utilizando, está todo el texto, si bien, señalado por corchetes lo que falta en las otras ediciones:

“[El domingo te sentí a las doce ¡tan cerca! Y tus ¿sabes? Me quemaban el corazón. ¡Y qué fuego tan delicioso viene de ti! Y en ese tercer mundo ¡qué embriaguez, qué locura, qué orgía! Después pero después- salí a echar la carta y a recorrer los caminos que te dije. Y luego volví para soñar contigo toda la noche. No quieras saber... El lunes no fui a clase porque después de tanto soñar, había que dormir algo. ¿Comprendes?]

 (Machado. A., 1994: 91)

Pasando a la carta número seis, observamos en ella que Antonio Machado ha incluido unos versos dedicados a Pilar y, a continuación, otros pertenecientes al libro de poemas de Pilar de Valderrama, *Esencias*, comentado anteriormente. Hemos de señalar también que, en esta carta, hace mención al “tercer mundo” por tres veces:

“Sabes que sufro mucho en tu ausencia. Por eso vienes a verme, como ahora, en tu tercer mundo. Son las doce de la noche. Siéntate aquí; ya sabes dónde, y óyeme:

¿Tengo yo la culpa  
de esta sed que tengo?  
Dime, Pilar, ¿nunca? ¡Nunca!

Y ahora, lo que respondes:

Amor es un ¡siempre, siempre!  
la sed que nunca se acaba  
del agua que no se bebe.” (Machado, A., 1994: 100)

Los tres últimos versos, como se ha indicado, pertenecen a Pilar de Valderrama, *Esencias* (1930: 165) e indican una vez más, que los sentimientos amorosos entre ambos sólo llegaron a realizarse con el pensamiento pero no corporalmente.

Tras los versos de la poetisa, continúa su interlocutor con otros que transmiten las mismas ideas sobre la prohibición de sus sentimientos. Así prosigue la misiva:

“Eso piensas tú; fuerte, santa y cruel con tu pobre poeta. Y nuestros corazones siguen dialogando  
Y hablan, hablan, hablan.  
¡Ay! no me quites la sed.  
¡Ay! no me quites el agua.” (Machado, A., 1994: 100-101)

En ocasiones, las cartas tienen más de un apartado, por lo general dos, por lo que en la siguiente, escrita la primera parte en sábado, en Madrid, tiene una segunda parte escrita el día después, en domingo, cuando ya ha llegado a Segovia. En ella, de nuevo nombra el poeta el “tercer mundo”:

“Llego a las 12 y media, pues el tren ha tenido un largo retraso. La noche está muy fría; [...] Si vienes, diosa mía, un momentito a ver a tu poeta, no tendrás frío. Sólo me temo que hayas llegado antes que yo y que, no encontrándome en mi rincón, te hayas ido. Pero no será así, porque en nuestro tercer mundo todo se adivina, y habrás visto a tu poeta atravesando la sierra en el tren de Asturias.” (Machado, A., 1994: 101)

Como puede observarse, a veces los comentarios son tan evidentes que se prestan a confusión, pues, cuando Antonio Machado dice “sólo me temo que hayas llegado antes que yo...” se tiene la impresión de que ella ha podido estar allí realmente; aunque sabemos, tanto por lo escrito a continuación, como por las reiteraciones de la escritora, que no ocurrió así. Continuamos analizando la misma carta pues podemos conectarla con los poemas que escribe a Pilar de Valderrama, bajo el seudónimo de Guiomar:

“En el tren, solo, y pensando en mi diosa, y viéndola con su traje azul, en su balcón. [...] Y esa imaginación me acompaña ya todo el camino.” (Machado, A., 1994: 101)

Hacemos un inciso, pues nos parece adecuado citar aquí alguna de las composiciones que escribió Antonio Machado dedicadas a su ‘diosa’, por estar relacionadas con los asiduos viajes del poeta, en los cuales tenía tiempo y ocasión para recordar a la mujer amada. Comenzamos por el poema titulado *Apuntes*, pues está en consonancia con la misma situación:

### III

“Hora del último sol.  
La damita de mis sueños  
se asoma a mi corazón.”

(Machado, M. y A., 1978: 386)

Puede deducirse, también de este viaje, el siguiente poema dedicado a Guiomar; por sus connotaciones con el habitáculo del tren que él llama ‘celda de viajero’, así como por la hora, ya que según dice con anterioridad, el tren ha llegado con retraso y a la hora de la cita imaginaria, las doce de la noche, aún se encuentra dentro de él:

“Hoy te escribo en mi celda de viajero,  
a la hora de una cita imaginaria.  
Rompe el iris al aire el aguacero,  
y al monte su tristeza planetaria.”

(Machado, M. y A., 1978: 996)

Después de rememorar otros aspectos semejantes en los que vierte sus tristezas, termina el poema con el verso:

A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.”

(Machado, M. y A., 1978: 996)

De la misma manera, el poema situado antes que éste, puede pertenecer a uno de esos viajes tan habituales para Antonio Machado:

“Tu poeta  
piensa en ti. La lejanía  
es de limón y violeta,

verde el campo todavía.  
Conmigo vienes, Guioma  
nos sorbe la serranía.”

(Machado, M. y A., 1978: 995)

El poeta desea hacer realidad sus sueños, pero sólo pueden tener lugar en sus versos:

“Porque una diosa y su amante  
huyen juntos, jadeante  
los sigue la luna llena.[...]  
juntos vamos; libres somos.”

(Machado, M. y A., 1978: 995)

Al final del poema da las razones, sus razones, para pensar que nada puede con el amor, como reza el último verso:

Libre amor, nadie lo alcanza.”

(Machado, M. y A., 1978: 995)

Pero volvamos a la carta en la que nos habíamos quedado pues, al final de ella, en la despedida, se refiere nuevamente el poeta al “tercer mundo”:

“Y ¡adiós! ¡adiós!, llévate mi corazón y déjame el tuyo, preciosa mía. ¿Puede ser eso? El infinito abrazo de tu loco en los tres mundos, en respuesta al tuyo –en el tercero.” (Machado, A., 1994: 102)

La carta que citamos a continuación, la número ocho, es la más larga de todas las que se conservan, pues en ella, Antonio Machado le envía a Pilar de Valderrama la última escena de la obra de teatro *La Lola se va a los puertos*. Copiamos el final, donde se menciona el “tercer mundo”:



“Y aguardo el viernes tu visita anunciada de tercer mundo.” (Machado, A., 1994: 125)

En nota aclaratoria, explica G. Depretis que la carta fue escrita el día 16 de agosto; también podemos conocer el año, según el crítico, ya que éste opina que las nueve primeras fueron escritas en el año 1929. (Depretis, 1994: 43).

Citamos la siguiente carta porque en ella Antonio Machado hace mención a *El tercer mundo* como pieza teatral escrita por Pilar de Valderrama, y sugiere a la autora la posibilidad de estrenar la obra: “Me dicen que Rivas Cherif ha pasado por Madrid... Sería esta ocasión oportuna para que estrenase tu *Tercer Mundo* (el nuestro) otra *Vida que no se vive*.” (Valderrama, 1981: 212-213). Antonio Machado hace aquí referencia a otra obra escrita por Pilar de Valderrama, que, a juzgar por el comentario, está motivada igualmente por los acontecimientos relacionados con las situaciones que les toca vivir, si bien esta obra no llegó a publicarse. La *Vida que no se vive*, pensamos que es una metáfora más, semejante a la “sed del agua que no se bebe”, que utiliza Pilar de Valderrama para expresar la imposibilidad de vivir lo que ambos habrían deseado.

En la segunda parte de dicha carta, en la visita de Pilar al espacio imaginario del “tercer mundo”, Antonio la invita a pasear con él por los alrededores del Alcázar en Segovia:

“¿Vendrás a verme en nuestro Tercer Mundo? Esta noche te espero en la explanada del Alcázar para que bajemos juntos hacia la confluencia del Eresma y el Clamores” (Machado, A., 1994: 151)

A través de esta carta podemos fijarnos en que las citas no son siempre en la estancia de la pensión, sentado a la mesa camilla, al amor del brasero, sino que también pueden producirse, especialmente cuando hace buen tiempo, paseando por la ciudad. Seguramente, los alrededores del Alcázar los recorrería Antonio Machado con frecuencia para recordar el famoso paseo que dio con Pilar de Valderrama cuando la conoció en Segovia.

Sin querer ser repetitivos hablando de todas las cartas dirigidas a Pilar de Valderrama por Antonio Machado, hemos de mencionar, sin embargo, aquéllas en las que llama la atención la influencia que ejerce en el poeta esa maravillosa invención del “tercer mundo”, que les ayuda a mantener la proximidad ficticia en ausencia de la real. Extraemos el dato de la carta número veintiuno, que corrobora esta idea:

“Si vieras cuánto me consuela esta ilusión... Aquí, en esta soledad, con este silencio, soy feliz a veces pensando que estás realmente a mi lado. Muchas veces, pudiendo quedarme en Madrid, he venido a Segovia sólo para esperarte aquí, para pensar en ti en este rincón. Porque es aquí donde pienso que me quieres más, que es más mío el corazón de mi diosa.” (Machado, A., 1994: 209)

El párrafo señalado de la carta demuestra la fuerza de ese mundo irreal o trascendido que puede llegar a ser más importante que el verdaderamente real, prefiriendo irse a Segovia, donde puede pensar en Pilar sin que nadie interrumpa las citas en su “tercer mundo”.

En el resto de las cartas de Antonio Machado a Pilar de Valderrama, seguimos viendo parecidas alusiones al “tercer mundo” imaginario en el cual el poeta intenta desahogar el deseo de estar junto a la mujer amada. No las mencionaremos por no caer en la repetición de circunstancias y tópicos ya señalados.

*El tercer Mundo* retrata la problemática vivida en la realidad por la propia Pilar de Valderrama, la cual, huyendo del drama que acontece en su vida, cuando se suicida la mujer con la que el marido mantiene relaciones, llega a la ciudad donde conoce al poeta por el que siente gran admiración.

Marta, la protagonista de la obra, no es feliz porque su marido, más ocupado de su profesión que de su mujer, la tiene abandonada. Ésta, para evadirse de la adversa situación por la que atraviesa, realiza un viaje a Sevilla y allí conoce a un hombre afín a sus gustos, un artista dotado de la sensibilidad que ella necesita, y se enamora de él. Lo mismo que le sucede a Pilar de Valderrama en su vida real. Huyendo de su hogar, con el fin de evadirse de los acontecimientos tan desagradables que envuelven a su marido, se dirige a Segovia, en busca de paz para su espíritu, como ella misma declara. Allí conocerá a Antonio Machado y conocer al poeta le supone un gran alivio para sus males pues se refugia en la sensibilidad que éste le proporciona. Ella, que está ávida de ternura, como se refleja en una de las cartas de Antonio Machado: “Mientras tú me escribías comunicándome tu sed de ternura, te imaginaba yo reclinada en mi pecho como una niña,” (Machado, 1994: 77) encuentra en él esa ternura y bondad que no ve en su marido. En seguida surge el conflicto pues el poeta se enamora con todas las de la ley. Pilar, por sus convicciones morales y religiosas, no puede responder a ese amor. ¿Qué solución pueden adoptar? Una ficticia: pensarse, imaginar que están juntos mentalmente y dar rienda suelta a sus sentimientos vaciándose ambos en la creación literaria. Es así como surge la obra teatral de Pilar de Valderrama *El tercer mundo*.

Hemos de señalar como características más relevantes de la pieza al menos dos, relacionadas con la temática de nuestro estudio, como son el dantismo, propiamente medieval, y a su vez, la ensoñación por parte de la autora, propia de los artistas *prerrafaelistas* ingleses del siglo XIX. El dantismo, en lo que se refiere a la renuncia del amor terrenal y los deseos de realización de ese amor en la otra vida; de ahí que apreciemos igualmente el amor *post mortem*, que ya hemos comentado en otros momentos de esta investigación. La ensoñación, porque toda la obra refleja la evasión, la confusión entre realidad y no realidad, por parte de los protagonistas, en especial de la protagonista; pero, asimismo, la autora pone repetidas veces en boca del marido de ésta, las dudas propias de no saber distinguir qué es real o qué es sueño.

Comienza la obra con la llegada de Héctor al domicilio de Marta con el fin de unirse a ella y, juntos, emprender una nueva vida. A consecuencia del nerviosismo propio de la situación, Héctor es atropellado en la misma puerta de la casa por el automóvil que conduce un doctor. Éste ordena que inmediatamente le introduzcan en la casa para reconocerle. Debido a su estado, Héctor ha de permanecer en el domicilio de José Miguel, dramaturgo y esposo de Marta, al menos esa noche. En los delirios del extraño personaje que por azar está en su casa, José Miguel advierte que éste pronuncia el nombre de su mujer, lo que le hace pensar que ambos se conocen. El autor teatral cree haber encontrado la historia perfecta para su nueva obra de teatro. Decide escribirla teniendo como personajes de la misma a su propia mujer y a su extraño amigo; por ello, ordena que el enfermo permanezca en su casa el tiempo que sea suficiente.

Los críticos han señalado el pirandellismo que se da en la obra de *El tercer mundo*, ya que dentro de la pieza teatral tiene lugar otra, la que escribe José Miguel, el marido de Marta, además de la confusión propia de no saber discernir si lo que les sucede pertenece al sueño o a la realidad, si son ellos verdaderamente o no lo son. Así opina P. Nieva de la Paz al respecto: “Como las criaturas pirandelianas, Héctor y Marta dudan sobre su propia existencia y llegan a creerse mera creación de la mente ajena, dando la razón al maquiavélico marido que ha tramado una tan especial venganza.” (Nieva de la Paz, 1993: 187-188).

A través de la pieza teatral se va urdiendo toda una trama en la que se describe la manera de situarse en

un espacio trascendido, al cual denominan “tercer mundo”, donde los protagonistas pretenden buscar refugio para vivir su amor idealizado, en vista de que, tanto en el primer mundo, el perteneciente a la realidad, como en el segundo, el relacionado con el sueño, no pueden conseguirlo.

Los razonamientos que hace Héctor pretenden llegar a la conclusión de que aquellos que desean encontrar un lugar alternativo es porque en ninguno de los dos espacios se halla la felicidad. Pero esto sólo pueden apreciarlo las personas con una sensibilidad especial, como ellos dos; por lo que intenta explicarle a Marta en qué consiste cada una de estas realidades, frente a la que ellos desean alcanzar:

“Por ellos se llega siempre, o más bien son ellos los que conducen a él. Quien se halla completamente en la vida, bien encajado en ella, no busca más, porque nada más desea [...] Quien se encuentra completamente en el sueño, y soñando siempre es feliz, tampoco pretende salir de él, y sigue soñando. El que duda entre los dos, el que en los dos siente inquietud, ansiedad y, aunque indeciso, vacilante, quiere saber, quiere ver, jese es el que lo llega a encontrar!...” (Valderrama, 1934: 117)

La obra es una clarísima comparación con la vida de los protagonistas reales, es decir, con Antonio y Pilar. En otro momento, la protagonista, Marta, expone por qué se enamora de Héctor, aplicando a éste los mismos motivos por los que Pilar se enamora de Antonio:

“Tu tristeza, la soledad de tu vida, tu sensibilidad, tu talento también, me hicieron quererte.” (Valderrama, 1934: 119)

No es necesario insistir en que ambos personajes están representando a Pilar de Valderrama y a Antonio Machado. La autora muestra la compenetración que existe entre ellos, así como la certeza de que ella, su diosa, es también la musa que inspira los poemas al escritor. En la última parte de esta investigación se hará un examen más completo de la misma.



#### 4. PRESENCIA DE ELEMENTOS ARGUMENTALES Y FORMALES EN EL PRERRAFAELISMO CASTELLANO Y CATALÁN.

##### 4.1. *Revisión crítica.*

Después de analizar el corpus textual, basándonos en los críticos que han estudiado la corriente artístico-literaria del *Prerrafaelismo*, hemos podido comprobar que predomina la atención al campo artístico cultural y a los motivos literarios que suscita. Opinión que compartimos con F. López Estrada, pues anota que “*El Prerrafaelismo* y su arrastre artístico alcanzaba en 1900 una difusión entre el público en el que podía proyectarse un aprovechamiento literario de los elementos estéticos implicados en el movimiento.” (López Estrada, 1977: 74). Por el contrario, en lo que concierne a los aspectos lingüísticos gramaticales y narrativamente formales, observamos cierta carencia. Con todo ello y contando con esta hipótesis, que-remos expresar, en términos generales, la escasa incidencia concedida al campo lingüístico y, al menos en la crítica trabajada, a los aspectos relacionados con el plano de lo formal. No obstante, aunque el aspecto gramatical no sea lo que prevalece en nuestro estudio, sí hemos podido comprobar que, respecto al lenguaje poético utilizado por la mayoría de los escritores comentados por nosotros, existe, por ejemplo, cierta influencia de los *prerrafaelistas* en ellos a la hora de utilizar la forma poética del soneto, dado que Dante Gabriel Rossetti lo instaura nuevamente por influencia de Dante Alighieri. Ese solo dato, a modo de indicio, nos permite apreciar un determinado interés por la forma que no les era ajeno. La mayor parte de la obra literaria del Dante inglés está escrita en sonetos. Su libro más importante, *La casa de la vida*, está compuesto en su mayoría por esta estructura estrófica. Hemos de tener presente su procedencia: sus progenitores eran italianos y si a esto añadimos que su padre era un especialista en Dante Alighieri, podremos comprender mejor el interés de Rossetti por el poeta medieval y, posiblemente, su precoz lectura del trecentista itálico. Los críticos que estudian la literatura catalana también anotan el interés demostrado por los escritores del momento, de manera especial por Dante Alighieri y su obra. Así M. À. Cerdà lo remarca en sus estudios al señalar que: “*La Vita Nuova* exercí una fascinació en la intel·lectualitat i contribuí, alhora, al fet de recuperar el *sonet* en la poesia catalana, singularment en cantar la dona-idealitzada, l’anima bessona del poeta.” (Cerdà i Surroca, 2011: 178).

En su momento se vio la influencia de Dante Gabriel Rossetti en los escritores catalanes, especialmente en Alexandre de Riquer, si bien ahora lo reiteramos para destacar el influjo en la forma lingüística poética aludida, es decir, el soneto como indicio del interés de nuestros autores por los aspectos de orden formal. En el libro *Anyorances* el soneto que lo encabeza tiene literalmente versos tomados de la *Vita nuova*; lo mismo sucede con *Aplech de sonets*, dedicado a los pintores *prerrafaelistas*. Alexandre de Riquer comien-

za este libro con la traducción al catalán del soneto de Dante Gabriel Rossetti *Sonnet Sequence*, con el cual se inicia *La casa de la vida*.

Continuamos analizando la influencia que ejerce también la forma poética del soneto en el resto de los escritores comentados en nuestro estudio, como por ejemplo, en los hermanos Manuel y Antonio Machado, en Miguel de Unamuno, el cual también utilizó citas de Dante para comenzar sus poesías, o en Rubén Darío, aunque en éste último con menor intensidad.

Atendiendo ya a lo que nos notifica la crítica consultada, en el marco de la hipótesis aventurada al inicio de este apartado y ordenando sobre esa información algunas apreciaciones propias, en el estudio de F. López Estrada *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, observamos cómo se destaca el interés que produce en Antonio Machado la obra del poeta medieval Dante Alighieri. Ya lo vimos respecto a la temática; ahora lo estudiaremos bajo el aspecto formal para comprobar que esa influencia dantiana tuvo más importancia de lo que a simple vista podemos apreciar. Figura en el estudio de F. López Estrada un apartado titulado *La vía lingüística del italiano* (López Estrada, 1977: 248), y en él, el crítico muestra de qué manera ha podido influir en el poeta Antonio Machado la lengua o el modo de escribir de Dante Alighieri en la *Vita nuova*. F. López Estrada comenta que “En la edición del manuscrito de *Los complementarios*, [...] Antonio Machado insertó el soneto que se inicia con el verso *Amore e l’cor gentil sono una cosa*.” (López Estrada, 1977: 248-249). Reproducimos el comentario del crítico para corroborar dicha influencia del poeta medieval en el español: “El soneto recoge la doctrina fundamental del *dolce stil nuovo*; es por tanto, uno de los más conocidos de la *Vita nuova*. Lo menciono aquí para probar que la vía de la lengua italiana estuvo abierta para Antonio, pues, él mismo copió de su mano el soneto: además su contenido le afectó de manera viva, y tuvo en cuenta lo que se dice en él para asegurar algunos aspectos de su poesía.” (López Estrada, 1977: 249). Del mismo modo, comenta el crítico que Antonio Machado intensifica el uso del soneto desde las *Nuevas Canciones* de 1924. Además del influjo que pudo ejercer la *Vita nuova*, se da también el interés del poeta español por *La divina comedia*, y no sólo en Antonio Machado pues, de acuerdo con F. López Estrada, también encontramos el mismo verso perteneciente a la gran obra de Dante Alighieri, en Rubén Darío; el inicio del verso con el que comienza la Divina Comedia, *Nel mezzo del camin...* es utilizado por ambos poetas. Pero en esta ocasión hemos de fijarnos solamente en la forma poética, es decir en el soneto.

Otra curiosidad que nos hace percibir F. López Estrada es la mezcla de prosa y verso que utilizó también el poeta medieval; esa misma estructura con la que está escrita la *Vita nuova*, es la que utiliza Antonio Machado en su obra *De un cancionero apócrifo* (1924-1926). Así lo expone el crítico:

“Este mismo procedimiento, que se asegura magistralmente en cuanto al tema del amor en la *Vita nuova*, de ir trenzando poesía y comentarios, aparece también apuntado en los capítulos de la obra *De un cancionero apócrifo*; en el caso del soneto ‘*Nel mezzo del camin* pasóme el pecho’, el poeta establece su comentario con la indicación: ‘Quiere decir Abel Martín que...’ Esto es lo que paralelamente Dante escribe: ‘...ne la prima dice...’. Dejando de lado que el contenido de la obra de Antonio es mucho más vario y complejo, y muchas veces zigzagante, y el de Dante es uniforme, resulta que la obra de los dos posee una constitución análoga en cuanto que los poemas están rodeados de la prosa que aclara y glosa el verso.” (López Estrada, 1977: 253)

Atendida esta llamada de atención, pudimos ver igualmente, a la hora de analizar la obra de Pilar de

Valderrama, cómo también ella utilizó la misma técnica de mezclar prosa y verso tanto en su obra poética, *Esencias*, como en la pieza teatral *El tercer mundo*. En ambas se nota la influencia de Dante Alighieri, incluso en algunos poemas del libro *Esencias* copia literalmente versos de *La divina comedia* e igualmente menciona la *Vita nuova*. En la obra titulada *El tercer mundo*, compuesta de tres actos, los dos primeros están escritos en prosa, en cambio, el último está escrito en verso. El hecho de que Pilar de Valderrama utilizase esta técnica de mezclar prosa y verso, pudo deberse a la influencia de Antonio Machado en ella. Esta es la opinión de F. López Estrada, y así nos lo hace ver: "...los dos conocen la vida y obra de Dante, cuya experiencia dio la medida del amor espiritual a Occidente. La lucha entre carne y espíritu se renueva, y el triunfo es del espíritu. Lo dice Pilar en *Esencias*, un libro en el que alternan los versos con una prosa poética que a veces recuerda la disposición de los escritos mixtos de Antonio." (López Estrada, 1977: 268).

Fijándonos de nuevo en la forma métrica del soneto tan utilizada por Antonio Machado, hemos de señalar también el vocabulario empleado en ciertos sonetos, analizados por F. López Estrada en el estudio dedicado a Manuel y Antonio Machado. El crítico hace referencia en esta ocasión al tema de las visiones y los sueños que: "denotan el conocimiento que Dante hizo de este procedimiento en su obra poética, tan propio del período medieval." (López Estrada, 1977: 275). Para ello, F. López Estrada se fija en tres sonetos, en los cuales también nosotros nos vamos a detener para observar en ellos el vocabulario empleado por el poeta. Los sonetos en cuestión, pertenecientes al libro *Nuevas canciones* son los titulados *Esto soñé* y *El amor y la sierra*, (Machado, M. y A., 1978: 920-921). En estas composiciones Antonio Machado ha utilizado vocablos como "luenga" jornada, en *Esto soñé* o la expresión "otra sierra más lueña y levantada" en *El amor y la sierra*; y también en el soneto que comienza con el verso *Las ascuas de un crepúsculo, señora*, vuelve a emplear la misma expresión para referirse nuevamente al accidente geográfico de la sierra: "lueña cerro"; vocabulario propiamente arcaico, como hiciera también Ramón del Valle-Inclán en varias de sus obras, y de manera especial en la novela *Flor de santidad*, que comentaremos más adelante con mayor detenimiento.

Siguiendo con los recursos estilísticos que emplea el poeta, seleccionamos otro poema de Antonio Machado cuyo inicio es prácticamente el mismo que el mencionado en líneas anteriores; éste pertenece al libro de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) por lo que es anterior en el tiempo. Comienza dicho poema con el verso *Las ascuas de un crepúsculo morado* (Machado, M. y A., 1978: 686). Podemos observar que lo único que cambia es el último término, "morado", lo que ya nos demuestra el carácter plástico que conlleva el nuevo texto. Nos fijamos en él para comprobar otro rasgo acorde a la estilística del momento, y así vemos que no sólo la prosa sino también la poesía expresan esas sensaciones pictóricas. Nos apoyamos en la opinión de R. Ferrerres, quien señala al comentar el poema lo siguiente: "Hay varios recursos estilísticos que nos inclinan a ver en este poema un puro paisaje literario fundido casi en lo pictórico. En primer lugar, es la poesía más impersonal de todas las de Antonio Machado. Ha eliminado de ella todo elemento humano. No encontramos ideas, y el sentimiento que nos produce casi tiene el mismo valor que nos provocaría un paisaje pictórico concebido sobre el mismo tema." (Ferrerres, 1964: 123). Después de señalar el crítico los elementos lingüísticos de los cuales se vale el poeta para demostrar ese carácter impersonal (tiempos verbales, artículos determinados etc.), sigue anotando que "en el poema no hay más que color, imágenes y atmósfera." (Ferrerres, 1964: 124). Pero indica también R. Ferrerres que en el poema existe emoción; de los dos motivos que menciona el crítico como manifiesto de la misma, nos quedamos con el que nos lleva a evocar el ensueño, por ser rasgo característico de la pintura *prerrafaelista*. Este es "el

situar el paisaje en el silencio absoluto del crepúsculo, lo cual nos puede llevar al ensueño, al entornar los ojos.” (Ferrerres, 1964: 124).

Refiriéndonos a figuras literarias, también hemos centrado nuestra atención en el soneto titulado *Rosa de fuego*, (Machado, A. y M., 1978: 686) perteneciente al libro *De un cancionero apócrifo*, en la expresión “la sierra en vuestros pechos jadeantes” que relacionamos con la utilizada por Valle-Inclán al comparar la forma de las montañas con los senos femeninos (v. 3. 2. b. 3. p.206), si bien en esta ocasión no tiene el mismo significado. Aún así pensamos en la coincidencia de la comparación, como imagen literaria empleada por ambos escritores.

Fijándonos de nuevo en la importancia de la forma métrica del soneto, señalamos como vimos en su momento que en la obra poética de Manuel Machado, especialmente en los poemas aquí comentados pertenecientes a *Alma. Museo. Los cantares*, el poeta utilizó, al igual que su hermano, esa estructura poética por lo que también hemos de apuntar la influencia ejercida en él por los patrones de los primitivos, de acuerdo con las apoyaturas críticas antes cotejadas.

Señalaremos otra aportación respecto a la forma lingüística empleada en la época que venimos analizando como fue la utilización de la prosa poética. Así podemos decir que el poema en prosa modernista es una variedad lingüística de la cual se dieron abundantes manifestaciones. M. À. Cerdà i Surroca así lo expone en uno de sus trabajos: “Poesía i narrativa convergiran en un gènere força inèdit, molt fin de siècle i, altrament, representatiu de l’imaginari modernista dins d’esquemes cíclics: el poema en prosa.” (Cerdà i Surroca, 1990: 23). Los escritores catalanes que se han analizado en esta investigación optaron por esa modalidad literaria, siendo la primera obra comentada bajo este prisma de poema en prosa *La damisel·la santa* de Raimon Casellas, señalada por los críticos como precedente de títulos inmediatos. Lo mismo pudimos ver en Santiago Rusiñol y su obra *Oracions* del año 1898, como también en *Crisantems* (1899) de Alexandre de Riquer. Ambos abordaron en ellas la forma de prosa poética. Respecto a los orígenes del poema en prosa, acudimos a las palabras de E. Trenc, quien dice lo siguiente:

“El poema en prosa nasqué a França, d’una revolució contra totes les regles formals que no deixen que el poeta creï un llenguatge individual, personal. Correspon a un corrent individualista molt fort que es troba a la literatura simbolista i en el Modernisme. És, doncs, normal l’adopció del poema en prosa per poetes modernistes com Rusiñol, Riquer o Adrià Gual. Això permetrà a la literatura catalana realitzar el nou objectiu estètic definit per Casellas, la intensitat de sentiment i de tècnica, ja que el poema en prosa sempre és un exemple de concisió, de concentració.” (Trenc, 2000: 118)

Otra de las opiniones recabadas por M. A. Cerdà i Surroca es la que anotamos seguidamente, referida a Joan Maragall sobre el binomio poesía-prosa, y que expone con las siguientes palabras: “L’opinió de Maragall és que prosa-poesia equival a una moneda de deus cares, si ‘tota paraula ha sigut generada en poesia i, si sempre fos dita en l’emoció del ritme universal en què fou inventada, llenguatge humà i poesia forem dos noms d’una mateixa cosa’.” (Cerdà i Surroca, 1990: 25). A continuación la crítica hace referencia a los autores catalanes más relevantes que se sirvieron de esta técnica literario-lingüística (Cerdà i Surroca, 1990: 25-26). Nosotros nos referiremos a títulos ya mencionados en nuestro trabajo como, por ejemplo, la obra de Santiago Rusiñol *Oracions*.

Vimos ya como por su contenido es una obra *prerrafaelista* en varios aspectos: defiende la naturaleza



frente al progreso y, además, una parte de la obra está dedicada a los pintores primitivos. En esta ocasión toca mencionarla como ejemplo de esa nueva técnica empleada por los escritores del momento, la denominada prosa poética. Del mismo modo podemos referirnos, como ejemplos de prosa poética, a las obras de Ramón del Valle-Inclán, especialmente las *Sonatas*, ya comentadas en su momento, así como a la novela *Flor de santidad*, sobre la que volveremos posteriormente.

A pesar de nuestro intento por recabar información sobre las posibles influencias respecto a las formas lingüísticas gramaticales que pudiera haber ejercido el *Prerrafaelismo* en sus manifestaciones literarias, es poco lo encontrado, por lo que hemos de señalar la escasa atención crítica en este aspecto en comparación con el mayor número de cuestiones temáticas e iconográficas relacionadas con el campo artístico, más ampliamente cultural y de marcada formulación plástica. Esa es la fuente desde la que proviene la abundancia de imágenes, simbología y tópicos que muestran la influencia que supuso, sobre su plasmación literaria en las literaturas románicas, el ya mencionado movimiento artístico cultural conocido como *Prerrafaelismo*.

Comenzamos por el crítico H. Hinterhäuser, en su estudio *Fin de siglo: figuras y mitos*, y en el apartado *Mujeres prerrafaelitas* (Hinterhäuser, 1980: 91-121), en él hemos podido comprobar el predominio del plano argumental, manifestado en la presencia de la iconografía femenina, tanto de la *donna angelicata* como de la mujer fatal. En su momento pudimos observar que, en dicho estudio, el aspecto que predomina en su trabajo es el puramente estético. No encontramos en él nada relacionado con lo lingüístico o formal, por lo que hemos de insistir en que prevalece la atención a lo ampliamente cultural o más precisamente argumental. Si nos fijamos, a continuación, en los trabajos realizados por el crítico con G. Allegra, en quien también nos hemos basado en los capítulos precedentes y que aborda prácticamente la mayoría de los escritores de la época trabajada, podemos ver que, al referirse a escritores pertenecientes a la Generación del 98, afirma que éstos: "...acogen ese sentido íntimo de la conciencia prerrafaelista que se reconoce como protesta contra la edad industrial y la metrópoli, enemiga de la 'naturaleza' y de la 'belleza.'" (Allegra, 1986: 331). Y, si nos centramos en que el elemento más representativo de esa belleza es la figura femenina, que, a su vez, es uno de los motivos más relevantes de nuestra investigación, habrá que observar lo que advierte en el apéndice al estudio de *El reino interior*, en el apartado titulado *Estudiosos del prerrafaelismo y círculos literarios*. Más concretamente, refiriéndose al ambiente catalán y en particular a la traducción hecha por Manuel de Motolius sobre la obra de Ruskin, *Sesame and lilies*, o a los ensayos sobre el dantismo en su versión de la *Vita nuova*. A propósito de tal material, el crítico italiano opina que estos trabajos no se explican si no es en el ámbito de una coine espiritual. Para ello, G. Allegra hace un breve resumen sobre la figura de la mujer pasando por diversas etapas de la imagen femenina según la representaran unos u otros; así lo expone: "De la mujer como elemento difusor de belleza en la sociedad, según el dictado ruskiniano, se pasa a la idea parainiciática de mujer-ángel, según dante, esoterizada de diferentes formas por los Rossetti." (Allegra, 1986: 342). Y, como colofón a estas investigaciones sobre la influencia del *Prerrafaelismo* en nuestra península, G. Allegra termina diciendo que el dantismo estético es uno de los resultados del *Prerrafaelismo* en España; por lo que, una vez más, observamos que ese carácter estético es el que predomina como influencia más relevante.

Al referirnos de nuevo al estudio de G. Allegra hemos de advertir que no podríamos hablar del Modernismo sin mencionar el movimiento *prerrafaelista*, ya que éste se encuentra en sus orígenes. Versando siempre y de manera especial sobre el aspecto estético, G. Allegra señala aquello que condiciona los logros

más sugestivos del *Prerrafaelismo* en España: “La formación de una ‘imaginería’ específica, sin la cual sería arduo o arbitrario explicar el modernismo como corriente de ideas y como corriente estética.” (Allegra, 1986: 343). Según estas opiniones de G. Allegra, se puede llegar a la conclusión de que lo más importante que aporta el movimiento *prerrafaelista* al Modernismo es principalmente tanto la corriente de ideas como la corriente estética.

Cuando G. Allegra se refiere a Valle-Inclán destaca en las *Sonatas* la intensa connotación literaria de las pinturas de Rossetti, juicio en el que, por lo tanto, se afianza nuestra hipótesis de que lo que prevalece por parte de los estudiosos consultados es la atención por el esteticismo *prerrafaelista* en su proyección plástica. Lo mismo ocurre cuando el crítico se refiere a Rubén Darío; aprecia en él la presencia de una iconografía femenina de ‘doncellas bienaventuradas y beatas beatrices’ y en algunas *Prosas profanas* la huella de Dante Gabriel Rossetti, remarcando que los poetas y artistas influidos por la experiencia rossettiana se encuentran en una patria medieval primitiva dantesca. (Allegra, 1986: 337). Todo esto se ha trabajado en la primera parte por lo que no vamos a insistir nuevamente. F. López Estrada, a quien hemos acudido con gran asiduidad, ponía de relieve que en esta empresa, arte y literatura van unidos. También el profesor López Estrada hacía más hincapié en el esteticismo, así como en el medievalismo reflejado en los escritores señalados, por lo que, el componente artístico cultural prevalece respecto al lingüístico. Del mismo modo A. Zamora Vicente, al cual hemos acudido especialmente para los estudios relacionados con Ramón del Valle-Inclán, se centra en el carácter estético pictórico primitivo a la hora de analizar al escritor gallego. (Zamora Vicente, 1969a: 21).

Respecto a Emilia Pardo Bazán –incluida en nuestro estudio mediante el análisis de parte de sus cuentos y de dos de sus novelas– al fijarnos especialmente en la parte de su obra que guarda relación con el esteticismo literario, M. Mayoral, en la edición de *La quimera*, observa las peculiaridades del lenguaje empleado por la autora. De acuerdo con su estudio, nos preguntamos que, si en doña Emilia se manifiesta un deseo de renovación del lenguaje literario mediante *La quimera* y dado que en la novela está presente el movimiento *prerrafaelista*, si éste habrá podido influir en su deseo de cambio de expresión lingüística, así como en el estilo en que está escrito ese título.

El estudio de M. Mayoral destaca los recursos expresivos que utiliza la autora en el uso de la lengua. Según la crítica, entre los rasgos más novedosos figuran “El intento de crear un lenguaje poético y la abundancia de palabras y frases en otros idiomas, rasgos que ya se encuentran en otras novelas anteriores pero que ahora se intensifican.” (Mayoral, 1991: 79). Respecto al primero de los rasgos, que nos parece el más interesante, ¿podemos pensar si esa intención de crear un nuevo lenguaje poético podría formar parte de las novedades que aporta, el *Prerrafaelismo* dentro del campo del Modernismo?

Para justificar esta tendencia en la que abunda el lenguaje poético, M. Mayoral se fija, en un primer momento, en la pequeña obra de teatro con que se inicia la novela, titulada *La muerte de la quimera* y que sirve de prólogo a la obra. Señala igualmente la crítica que, como rasgos más representativos de ese nuevo lenguaje utilizado por la escritora gallega: “Abundan las bimebraciones, las cláusulas simétricas y las construcciones paralelísticas.” (Mayoral, 1991: 79).

Otro de los ejemplos que analiza M. Mayoral, a la hora de señalar los recursos estilísticos empleados por Emilia Pardo Bazán para conseguir un tono poético, es la anteposición de adjetivos y la postposición de pronombres, fenómeno este que pudimos observar también en la prosa tanto de Rosalía de Castro como en la de Ramón del Valle-Inclán. Respecto a estos recursos, los críticos que analizan la obra de Va-

lle-Inclán, al referirse a la novela *Flor de santidad*, manifiestan que dichos recursos se deben al empleo de arcaísmos o de galleguismos. Puede resultar paradójico pero, si tenemos en cuenta que *prerrafaelistas* y modernistas estéticamente vuelven su mirada hacia el medievo y hacia los signos del mismo que operan en la lírica popular, hemos de pensar que estos recursos lingüísticos –y en el caso de las firmas galaicas citadas, a través de su conocimiento del gallego– forman parte de la renovación del lenguaje literario. Anota M. Mayoral que tanto la anteposición de adjetivos como la postposición de pronombres en Emilia Pardo Bazán, al reiterarse con demasía, producen un efecto artificioso y que doña Emilia no se mueve con soltura en el lenguaje poético. Para verificar esta aseveración se fija la crítica en las meditaciones de Clara Ayamonte, una de las protagonistas de *La quimera*, anotando que en dichas meditaciones se reiteran machaconamente los mismos recursos.

Otra de las pruebas que aporta M. Mayoral (Mayoral, 1991: 81) cuando habla de las licencias lingüísticas empleadas por Emilia Pardo Bazán, son las reiteraciones de palabras y formas verbales o las aliteraciones de sonidos a manera de rimas. Del mismo modo, opina M. Mayoral que el lenguaje del narrador participa también de rasgos del Modernismo, a saber: ritmo musical, abundancia de metáforas e imágenes, vocabulario arcaico y exquisito, sinestesias, frases cortas, sin verbo...; indica asimismo que todos estos procedimientos suelen utilizarse en las descripciones, intentando reproducir sensaciones y estados de ánimo, con predominio de notas de color; si bien, no faltan las sensaciones auditivas y olfativas. Veamos alguno de los ejemplos, muy significativos, en los cuales se ha fijado M. Mayoral:

“El ángelus seguía sonando; sus lágrimas de plata caían en la atmósfera acolchada de bruma transparente.”  
(Mayoral, 1990: 82)

En efecto, podemos observar cómo están presentes en este ejemplo las sensaciones auditivas, así como la comparación del sonido de la campana con lágrimas de plata, y a la vez, la metáfora y la sinestesia, además del tópico *prerrafaelista* del ángelus.

De otro párrafo señalado por M. Mayoral, para destacar la mezcla de periodos empleados por la autora en *La quimera*, se destaca el uso de una adjetivación modernista dentro de la estructura sintáctica de la etapa realista. Nosotros nos fijaremos en la segunda parte de ese párrafo para extraer aquellas expresiones que denotan una exposición colorista referida al paisaje, sirviendo para evidenciar una vez más la presencia de elementos propios de la pintura *prerrafaelista*. La descripción se refiere a un momento en el que ha dejado de llover y la autora aprovecha para expresar la variedad de colores que aparecen en la naturaleza:

“Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de transparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisibles, a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente, y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal traidora y pronta en sobrevenir.” (Mayoral, 1990: 83)

Vemos otro ejemplo, refiriéndose a Madrid, en que se fija M. Mayoral, insistiendo en catalogar las expresiones de Emilia Pardo Bazán como de carácter modernista, es el siguiente:

“La puerta de sol: está envuelta en una especie de vapor rosado y ardiente, que parece el hálito de una boca juvenil” (Mayoral, 1990: 84)

En este caso intuimos una descripción *prerrafaelista*, pues nos recuerda las descripciones de Rubén Darío en *El reino interior* cuando lo compara con el artista medieval Domenico Cavalca.

Podríamos seguir señalando más muestras para justificar la presencia de recursos poéticos *prerrafaelistas* en el lenguaje de la novela de Emilia Pardo Bazán pero creemos que, con los ya anotados en la primera parte de este estudio, resultan suficientes. Simplemente, lo que pretendemos al hacer mención al estudio de M. Mayoral sobre *La quimera*, es poner de relieve que en la escritora gallega tiene lugar ese deseo de renovación del lenguaje llevándolo al terreno poético y plástico a través de su obra literaria, especialmente en una de sus últimas novelas como es *La quimera*. Así mismo, que, en el espectro crítico dibujado al inicio de este apartado, la aportación de M. Mayoral sobre cuestiones lingüísticas es casi excepcional.

No queremos terminar nuestro provecho del trabajo de M. Mayoral sobre *La quimera* sin decir cómo la estudiosa destaca que, con esta novela, Emilia Pardo Bazán pretende dar un nuevo giro a su obra literaria, opinando que ese título es, “...desde el punto de vista de la lengua y del estilo una de las novelas más interesantes de la autora [...] por lo que tiene de búsqueda de nuevos caminos expresivos.” (Mayoral, 1990: 91). Termina la crítica diciendo que la postura de la autora “...es signo de una capacidad de renovación y de una apertura de criterios muy estimables.” (Mayoral, 1990: 91). Siguiendo el criterio de M. Mayoral, opinamos que una mujer como fuera Emilia Pardo Bazán, siempre abierta a las nuevas corrientes y dispuesta a la modernización, tema difícil en el momento y más especialmente para una mujer, supo estar a la altura de las circunstancias, defendiendo el puesto adecuado y digno de su género en la sociedad y en la cultura.

A pesar de lo que venimos afirmando sobre la verificación de una mayor presencia del referente estético en la literatura, esto no obstaculiza la presencia relacionada con el plano lingüístico pues, para representar los contenidos, el escritor ha de utilizar los recursos gramaticales. Asimismo hemos de señalar que, para realizar la obra literaria, el escritor ha de innovar o crear una expresión lingüística que dé sentido a lo que quiere transmitir. No podríamos hablar de conceptos literarios *prerrafaelistas* sin acudir al léxico, a la sintaxis, a las figuras literarias que lo acompañan. Para hablar del concepto de *donna angelicata*, por ejemplo, nos tenemos que basar en las frases y vocablos empleados por el autor. Podemos catalogar a la protagonista de una obra como *donna angelicata*, o como mujer fatal, dependiendo de los adjetivos que acompañen a su figura, pero siempre teniendo presente que los aspectos lingüísticos estarán subordinados al plano cultural. Si nos fijamos, por ejemplo, en la obra de Raimon Casellas *La damisel-la santa*, que comentaremos después con mayor detenimiento, el crítico J. Castellanos afirma que con esta obra el autor pone de relieve las intenciones de manifestar un lenguaje diferente, de acuerdo con las siguientes palabras:

“Es tracta d’un treball de llengua diferent al que havia realitzat fins al moment, però que avança ja molts dels recursos més genuïns de la seva prosa posterior. [...] a través de la sèrie de repeticions, gradacions, paral·lelismes i contrastos, reiterats una i altra vegada, tendeix a crear un clima suggestiu, que pretén tocar les fibres sensibles del lector. D’aquí ve que els aspectes sensitius adquireixin tanta importància. A través de la

lletra morta de la impremta, Casellas intenta sintetitzar les diferents arts i, doncs, recrear en el lector un món acolorit i divers, fet d'imatges, sons i olors (táctil, en algunes ocasions), capaç de fer-li sentir la complexitat de l'inefable." (Castellanos, 1992: 209).

Podemos entrever las intenciones del autor con su novela pero ello no significa que sea éste el motivo más importante que transmite *La damisel-la santa*.

Para señalar otras características a tener en cuenta respecto al lenguaje literario utilizado por los escritores referidos a nuestro trabajo, en los cuales ha podido influir la corriente del movimiento *prerrafaelista*, nos remitimos a Ramón del Valle-Inclán, especialmente en las obras aquí analizadas pues, si nos fijamos precisamente en *Flor de santidad*, el autor se sirve de expresiones en las que utiliza una gran abundancia de adjetivos relacionados con el movimiento en cuestión. Pensemos, por ejemplo, en alguno de los párrafos pertenecientes a la novela. Podría servirnos cualquier otro, dada la forma en la que está escrita la obra:

"En la cima nevada de los montes temblaba el rosado vapor del alba como gloria seráfica. La campiña se despertaba bajo el oro y la púrpura del amanecer, que la vestía con una capa pluvial: la capa pluvial del gigantesco San Cristóbal desprendida de sus hombros solemnes." (Valle-Inclán, 2002: 616)

El paisaje descrito por el autor se convierte en una descripción artística debido a la abundancia de adjetivos y comparaciones. Para ello, se sirve de adjetivos relacionados con el vocabulario *prerrafaelista* ya que los colores que aplica a los sustantivos, en este caso, 'oro, púrpura del amanecer' o 'el rosado vapor del alba como gloria seráfica' están relacionados con el arte tanto de los pintores primitivos como de los *prerrafaelistas* decimonónicos. Podemos decir, por ello, que Ramón del Valle-Inclán adorna su prosa con vocabulario de origen *prerrafaelista* y otorga a las oraciones gramaticales abundancia de adjetivos, con lo cual enriquece sobremanera sus expresiones literarias. Respecto al cúmulo de adjetivos empleados por el autor gallego, este fenómeno puede deberse a diversas influencias, según opina M. P. Díez Taboada en su edición a la novela *Flor de santidad*, pues en ella dice lo siguiente: "Quizá los triplete de calificativos, tan característicos de nuestro autor, también sean eco de Bécquer o de algunos románticos, como los gallegos Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) o Benito Vicetto (1824-1878)." (Díez Taboada, 1993: 72-73).

También se fija M. P. Díez Taboada, en lo novedoso respecto a la utilización de recursos lingüísticos empleados por Ramón del Valle-Inclán en la novela, anotando lo siguiente: "Las calificaciones y comparaciones sorprenden por su originalidad, por, lo insólito de la unión de dos o más adjetivos (a veces, también, de participios y complementos nominales) pertenecientes a distintos campos semánticos; así, por ejemplo, y entre los muchos que pudieran citarse, los campesinos eran "milagrosos" y trágicos", el saludador era "un viejo risueño y doctoral", y Electus, "un ciego medicante y ladino." (Díez Taboada, 1993: 73).

Después de insistir la crítica en el carácter ternario que identifica a la novela, como los ya mencionados triplete calificativos, se fija igualmente en los calificativos acompañados de complementos; así lo expone: "Véanse los tres calificativos reforzados por tres complementos nominales: 'el murmullo solemne, misterioso y grave de las letanías, de los salmos, de las jaculatorias'." (Díez Taboada, 1993: 73). Anota también ejemplos pertenecientes a la sintaxis como la composición ternaria que tienen algunas frases formadas por tres oraciones; pero no vamos a repetirnos más al respecto.

Hemos de insistir nuevamente en que aquello que caracteriza esta novela, y no sólo a *Flor de santidad*

sino a toda la obra de Ramón del Valle-Inclán, y por ello aporta nuevos rumbos al lenguaje poético aunque expresado mediante prosa, es la musicalidad que, como anota la crítica, se refleja a través de: “Movimiento, ritmo y sobre todo sonido son los aspectos de la realidad que mejor manifiestan vida y alma, espíritu y trascendencia. [...] paisajes, ambientes, objetos, gestos, actos y las mismas figuras humanas, todo se repite y, en su misma recurrencia, se intensifica y afirma; todo está en movimiento, tiembla y palpita; tiene ritmo, voz y música, sobre todo alma y vida, porque todo está animado, personificado y, además sacralizado y es símbolo de lo humano, lo divino, lo demoníaco, del bien y del mal, del misterio.” (Díez Taboada, 1993: 69). Vemos, pues, cómo toda la atmósfera que rodea a la novela, tanto la forma como el fondo, colabora en la manifestación de la famosa ambivalencia bien-mal representada en una de las más importantes facetas del *Prerrafaelismo*; pero en este caso, estamos analizando únicamente los aspectos lingüísticos que han podido influir en la renovación del lenguaje literario.

Otro de los críticos que han analizado la novela *Flor de santidad*, A. López Casanova, apunta lo siguiente en su edición a la misma, como característica a tener en cuenta a la hora de señalar las causas que determinan las modificaciones lingüísticas en Ramón del Valle-Inclán: “Una renovación del lenguaje, ahora intensamente marcado por la voluntad de estilo, merced al esmero léxico, la potenciación de la magia de la palabra (de valor ‘demiúrgico’ y ‘orquestal’ hablará Valle), la sugestión de la imagen, la modulación rítmico-musical de la frase, etc.” (López Casanova, 1995: 11). Continúa opinando el crítico, a la hora de determinar aquello que denota la renovación del lenguaje literario en el escritor gallego: “El esmero estilístico valleinclaniano se advierte en otra clave, quizás la más destacada desde siempre por los críticos: las calidades rítmicas de su prosa, su inimitable sentido musical. Clave muy presente en *Flor de santidad*, y que viene determinada por gran variedad de procedimientos (reiteraciones léxicas, anáforas, esquemas no progresivos, paralelismos), destacando, de modo especial, la distribución de períodos (dentro de un orden paractático) y su medida organización tonal.” (López Casanova, 1995: 37). Como último apunte del crítico respecto al autor mencionado, termina señalando que “Valle es la imagen del artista radicalmente innovador y en nada heredero de formas o lenguaje dictados por la tradición.” (López Casanova, 1995: 12).

Es de todos sobradamente conocida la importancia que tiene la figura de Ramón del Valle-Inclán en lo que se refiere a sus aportaciones a la renovación literaria en nuestro país. Para exponer este pensamiento, nos apoyamos en las ideas de A. Zamora Vicente, quien señala que “A través de la obra de Ramón del Valle-Inclán pueden perseguirse los hitos más claros de la transformación de la literatura del siglo XX en lengua española.” (Zamora Vicente, 1969b: 14). En el prólogo a su edición sobre la *Sonata de primavera*, nos hace ver el crítico la influencia ejercida por el escritor en la renovación de las letras a través de su lenguaje literario. Así lo expone:

“Con esta prosa admirable, tan cuidadosamente medida y musicalmente distribuida sobre la página, la lengua española inició en los primeros días del siglo XX una nueva andadura en su ya larga memoria. con ella, el español, que estaba ya viejo desde el aliento clásico, estrenó un nuevo derrotero, del que, en cierta forma, ha vivido la literatura hasta mediado el siglo, cuando otras corrientes han comenzado a imponerse aunque, a pesar de su originalidad, siendo deudoras de ese creador genial, quien, andando los años, destruyó la acompasada lección de la prosa modernista y nos llegó otro arte distinto, el de los esperpentos, por el que hoy quizá le recordemos más y del que en realidad vivimos. Figura como la de Ramón del Valle-Inclán



no había surgido en nuestra literatura desde Quevedo, desde los grandes, incomparables artistas del siglo XVII.” (Zamora Vicente, 1969b: 20-21)

Termina diciendo el crítico, refiriéndose a la *Sonata de primavera*, que “Fue el más revolucionario intento de trastocar unos moldes viejos, exangües, los de la prosa castiza en español.” (Zamora Vicente, 1969b: 21)

Podemos añadir otra opinión sobre un contemporáneo de Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, expresada en un artículo de la prensa, “A B C” en enero de 1936, y recogido por P. Salinas, respecto a cuales eran sus preferencias tal y como mostraba en su obra. Señala P. Salinas que “En cuanto a la influencia de Valle-Inclán sobre la literatura moderna, consiste, según Ramiro de Maeztu, en ‘El desdén que Valle mostraba hacia la preocupación por el asunto en la obra literaria, su exclusivismo formalista, su afirmación incansable de que lo esencial en literatura es el estilo.’ Maeztu, en desacuerdo con muchas de estas afirmaciones, reconoce ‘que, a partir de Valle-Inclán, los escritores se cuidan de la manera de escribir más de lo que antes era usual’. Y resume su visión diciéndonos que, tanto para bien como para mal, ha sido Valle el Góngora de nuestro tiempo.” (Salinas, 1979: 117)

Observamos, por tanto, como apuntaba J. Castellanos, que aquello que pretenden los escritores es hacer llegar al lector los aspectos sensitivos a través del nuevo lenguaje literario, por lo que podríamos señalar como novedad lingüística esa interacción relacionada con todas las sensaciones referidas a los sentidos que transmiten al mismo tiempo, tanto la musicalidad como las artes plásticas expresadas a través de las nuevas formas literarias, como el poema en prosa o la prosa poética.

Una vez revisado el corpus textual a lo largo de las obras literarias trabajadas, analizaremos, con mayor detenimiento, tres de estas obras para comprobar de manera más exhaustiva, la presencia en ellas de los aspectos *prerrafaelistas* que prevalecen como expresión de una época determinada y que manifiesta sus deseos de renovación, tanto del arte, como de las letras, por medio de la literatura. De los tópicos analizados en este estudio pertenecientes al movimiento *prerrafaelista* -como son la oposición ciudad/campo, la defensa del arte frente a la sociedad mercantilista, el primitivismo, el medievalismo o el dantismo o estética *prerrafaelista* puesto al servicio de una iconografía femenina propia de la época estudiada-, hemos seleccionado los más significativos, a nuestro juicio, ya que en ellos podemos hallar con mayor precisión la presencia de dichas manifestaciones que justifican la influencia en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, en nuestros escritores.

A través de este estudio se ha podido evidenciar una mayor presencia de todo aquello que guarda relación con el esteticismo literario, por lo que manifestamos, una vez más, el carácter predominante de lo estético, en todas las obras trabajadas, debido a la representación de los tópicos relativos al movimiento *prerrafaelista*. Para justificar cómo prevalece ese carácter estético, acudimos a F. López Estrada que nos dice lo siguiente sobre la incidencia del movimiento *prerrafaelista* en esos momentos: “El Prerrafaelismo y su arrastre artístico alcanzaba en 1900 una difusión entre el público en el que podía proyectarse un aprovechamiento literario de los elementos estéticos implicados en el movimiento,” (López Estrada, 1977: 74). Hace hincapié F. López Estrada en la incidencia de lo estético en las obras de Pío Baroja, Manuel y Antonio Machado, especialmente en sus épocas de juventud; a todos ellos, también tratados o mencionados en estas páginas, añadimos igualmente a Ramón del Valle-Inclán en sus primeras obras, como también señala J.C. Mainer, entre otros, al referirse a este escritor (v. 3. 2. b. 3, p.202).

Recurrimos, además, a A. Zamora Vicente quien nos dice respecto a la plasticidad reflejada en las obras de Valle-Inclán, en especial en la *Sonata de primavera*: “Todo el arte modernista está traspasado de cultura artística. [...] Valle-Inclán tiene claras debilidades pictóricas. Es un gran aficionado a la pintura [...] y fiel a la moda literaria, el primitivismo le atrae. (Zamora Vicente, 1969a: 96).

También G. Allegra subraya la incidencia que tuvo el movimiento *prerrafaelista* en los literatos del momento que se sintieron atraídos por la obra de Dante Gabriel Rossetti y sus discípulos. El crítico resalta en diversas ocasiones la importancia que tiene el movimiento *prerrafaelista* dentro del modernismo, señalando que: “El prerrafaelismo es, durante un cierto periodo, la ‘doctrina’ del movimiento en su totalidad, ya bajo el perfil iconográfico, ya bajo el de los vínculos teóricos menos superficiales: gran parte de lo imaginario modernista encuentra allí su explicación.” (Allegra, 1986: 98).

#### 4. 2. Obras analizadas

Como expresión de la estética *prerrafaelista* relacionada con la obra de Dante Gabriel Rossetti, se ha optado para la tradición catalana por la narración de Raimon Casellas *La damisel·la santa* calificada como poema en prosa de tema místico; para justificar, dentro del esteticismo, el primitivismo medieval se ha elegido la obra de Ramón del Valle-Inclán *Flor de santidad*; y, finalmente, para manifestar el dantismo como renuncia al amor y deseos de unión más allá de la muerte, se ha decidido trabajar la obra de teatro de una mujer, Pilar de Valderrama, *El tercer mundo*. En nuestra opinión y mediante estos tres títulos, creemos poder representar esos conceptos, antes mencionados, en los cuales se entretienen los tópicos restantes y, a su vez, haremos por destacar los aspectos expresivos de los que se valen sus autores para potenciar la relevancia de los mismos.

##### 4. 2. a. *La damisel·la santa*, de Raimon Casellas.

Con el poema en prosa de tema místico, nomenclatura por la cual es conocida la obra de Raimon Casellas, *La damisel·la santa*, tiene lugar la introducción del *Prerrafaelismo* en la literatura catalana. La obra, como ya se ha indicado al comentarla en la primera parte de esta investigación, se presentó al certamen literario de la *Tercera Festa Modernista* de Sitges (1894), siendo publicada al año siguiente. El autor en esos momentos cambia de registro, como podemos apreciar por los comentarios de J. Castellanos, y se adentra en las corrientes estéticas del momento. Así lo expresa el crítico: “Casellas abandona la realitat immediata i utilitza la ficció per plasmar, per donar corporalitat a la ‘Idea’, d’acord, òbviament, amb l’impacte que, d’ençà del 1893, havia anat rebent, ell i el grup de l’art per l’art, dels corrents estètics sites finiseculars.” (Castellanos, 1992, t. II: 195). La intención del autor con la creación de esta novela corta, a la cual ha puesto el mismo título que lleva el poema de Dante Gabriel Rossetti, *The Blesed Damozel*, en un principio podría parecer simplemente el reflejo del esteticismo en boga; sin embargo, en un estudio más profundo de la misma puede apreciarse, tal y como han señalado los críticos, el malestar que suscita en el escritor, la situación de rechazo del artista frente a la sociedad. El artista incomprendido en un mundo en el que sólo importa la productividad material.

Para el análisis de la novela *La damisel·la santa*, nos centraremos en dos apartados fundamentales como son el plano argumental y el plano formal. Comenzaremos por el primero fijándonos en las intenciones



del autor al escribir esta obra. Raimon Casellas situa el argumento de la obra en un tiempo cronológico entre finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, ubicación que no pretende ser real pues, según confirma J. Castellanos: “Casellas va escriure *La damisel·la santa*, una narració al·legòrica que prescindia de l’actualitat immediata i situava l’acció a Siena, en el període del Renaixement. Si la precisió temporal tingués importància, que no la té, caldria dir que l’acció se situa a les primeres dècades del segle XVI [...] No és, però, una obra històrica perquè no intenta de reproduir la vida d’altres temps o, com a mínim, no és aquesta la finalitat que es proposa. (Castellanos, 1992, t. II: 197-198). Por lo tanto la ubicación temporal sirve de pretexto para poner de relieve el contraste entre una época que termina y otra que nace en contraposición a la anterior. Lo que Raimon Casellas pretende con esa marca temporal es resaltar el contraste para aplicarlo al mundo de la protagonista y la sociedad de su tiempo. Así lo explica J. Castellanos: “Presenta la dualitat entre tradició religiosa medieval i ideal profà del Renaixement, però aquesta dicotomia és utilitzada per tal de diferenciar la protagonista, Maria Laura, de la resta de la societat [...] La situació històrica, doncs, serveix per vehicular la confrontació de la damaisel·la a la societat que l’envolta en una dualitat que es presenta antitètica i conflictiva i que anirà desplegant-se al llarg de tota la narració a través de diversos elements, d’entre els quals les referències artístiques i literàries ocupen el primer pla.” (Castellanos, 1992, t. II:198). Así, la protagonista, Maria Laura, viene a ser el *alter ego* del escritor enfrentado a la sociedad de su tiempo que es ajena a todo lo relacionado con los ideales artísticos. Con *La Damisel·la santa* Casellas pretende mostrar el inconformismo y el enfrentamiento que suscita la falta de comprensión hacia las nuevas expectativas que aportaban el interés por el arte y la cultura. La protagonista representa la defensa de los ideales artísticos; ella está dispuesta a todo con tal de defender aquello en lo que cree, pero no es comprendida y sólo encuentra burlas y desprecios en sus contemporáneos. De este modo, a medida que la narración va transcurriendo, vemos cómo las fuerzas de Maria Laura disminuyen al mismo compás, al comprobar que sus ideales no encuentran acogida. Finalmente la protagonista sucumbe ante tanta incomprensión quedando sola y abandonada. El mensaje de la obra es clarividente. El autor ha reflejado en la protagonista las preocupaciones que a él le embargan, así como los resultados, pues lo que le acontece a Maria Laura es lo mismo que le ocurre a Raimon Casellas en la realidad. Al final triunfan los intereses materiales quedando el artista postergado e incluso pensando que sus ideales se han reducido tan sólo a un pecado de orgullo por querer ser un ser superior a los demás.

#### Plano argumental:

La coordenada temporal y espacial no sólo queda patentemente expuesta a lo largo de la novela, sino que recoge el alcance del fondo del relato. Extraemos los párrafos más significativos donde podemos ver esa ambivalencia entre el plano idílico-místico de impronta medieval y el medio mundano-profano de corte renacentista. Así, al inicio de la obra y después de presentarnos a la protagonista como perteneciente a una de las nobles familias más importantes de la Toscana, el narrador pasa a describir los contrastes entre aquellos extremos que envuelven a Maria Laura, debido a su linaje y a su educación:

“La voluptuositat de costums que per aquells temps imperava en la Toscana, no havia pogut entelar amb son baf malaltís la cristalina puresa d’aquella ànima escollida. Ans al contrari, semblava que com més se complavia el món en rebolcar-se pel fang dels plaers carnals, més anava enlairant-se en el seu desig de per-

fecció la noble damisella, tan meravellosa per l'hermosura de l'esperitt com per les belleses corporals amb què el cel l'havia dotada i enriquida.” (Casellas, 1974: 21)

El contraste entre los sentimientos de la protagonista y el ambiente que la rodea, volvemos a encontrarlo de nuevo en el capítulo titulado *La ciutat mística*, donde percibimos las ideas que a Maria Laura le presenta su imaginación al observar esa sociedad dividida entre dos mundos totalmente contrarios pero que parecen cruzarse en el tiempo histórico. Así lo presenta el narrador al inicio del capítulo:

“Amb els ulls de la imaginació veia l'univers separat en dos dominis rivals, en dos reialmes enemics. A l'una banda, la ciutat dels homes, edificada sobre el vici i corcada pel pecat; a l'altra, la ciutat de Déu, habitada per les ànimes santes i perfumada per la virtut. S'extasiava de continu contemplant como seria aquella encontrada santa. [...] En aquell món ascètic, ideat per la fantasia fervorosa, tot recordava la pregària, l'esglesia, la clausuració. (Casellas, 1974: 28)

Sobre ese espectro presenciamos a continuación cómo se forjan los deseos de la protagonista de levantar la ciudad de Dios en medio de los hombres:

“Com sempre li succeïa an aquella ànima exaltada, totes les visions indecises que la perseguïen no van tardar en convertir-se en propòsits i resolucions: ‘Oh, sí! Jo seré la fundadora d'aquest món d'oració i de penitència... He sentit veus secretes, vingudes de molt alt, que em criden per aquest camí.’ I pas per pas ja s'anava representant, como cosa feta, les jornades idíl·liques del seu apostolat.” (Casellas, 1974: 29)

En su voluntad de imitar a las santas, ella quiere ser quien levante la ciudad mística en medio de esa sociedad pervertida. Para conseguirlo, lo primero que hará será vender todas sus posesiones y repartir el dinero con los más necesitados. Después se dirigirá a sus compañeras de la infancia, las cuales, según ella piensa, seguirán siendo tan piadosas y fervientes como ella misma. Así se imagina Maria Laura cómo serán sus vidas a partir de ese momento:

“Vet aquí que un dia, de bon matí, sortirem de Sena totes juntes, vestides de sargal i de burel, amb una corda lligada al cos i els peus descalços... Demanant almoïna, anirem de poble en poble, de vila en vila, clamant per places i carrers: ‘Feut caritat a les pobres doncelles que volent fundar la ciutat de Déu.’ ” (Casellas, 1974: 30)

Los ideales de Maria Laura se truncan cuando llega a proponer a sus amigas de la infancia sus planes, y se encuentra con que éstas viven de manera muy distinta a como ella piensa:

“Però les antigues companyes de convent se l'escoltaven sense entendre-la, mirant-se-la com estranyades d'aquella rara exaltació. Fins hi va haver qui va somriure, com mofant-se d'aquells projectes de ciutat de Déu, poblada de temples i monesteris. [...] Els uns no entenien com una criatura tan noble, tan rica i tan hermosa volgués matar sa joventut en la soletat del claustre. Altres, compadint-la mofetes, l'anomenaven *Damisella Santa*. ‘Pobre Damisella Santa!’ repetien tots, i l'endemà, per Sena, Damisella Santa li deïa tothom.” (Casellas, 1974: 31)

Una y otras parecen haberse situado en los extremos de aquel doble plano de corte místico/pagano, en el tiempo medieval/renacentista. El narrador continúa manifestando la dualidad entre el mundo deseado de Maria Laura y la triste realidad que le sale al paso:

“Aquella vida d’oració perpètua i de puresa angelical, de claustre ombrívol i de celda blanca, tota s’havia esvanit com boira de matinada. Lo que restava en peu, triomfal com sempre, era la ciutat de l’home, fundada en el pecat i en els sentits. Lo que mai passava ni s’interrompia era la vida de la terra, la passió carnal, el goig de viure i el plaer del cos.” (Casellas, 1974: 32)

La protagonista, cada vez más dolorida y, al mismo tiempo, confundida por todo lo que encuentra a su alrededor, siente que sus deseos se desvanecen. En una visión celestial, escucha que la voz de Dios le manda continuar el camino trazado:

“Edifica la ciutat de Déu dintre la ciutat dels homes. Vés pels camins del pecat sembrant llavors de virtut, i veuràs néixer darrera teu l’estela florida de la gràcia.” (Casellas, 1974: 34)

A medida que avanza la obra, seguimos observando el contraste entre los deseos de perfección de la protagonista, equivalentes a aquellos del autor de implantar la belleza en torno suyo, y el rechazo por parte de las personas que habitan la ciudad. Maria Laura insiste una vez tras otra, en su firmeza a la hora de transformar esa sociedad corrompida. El contraste se realza aún más si cabe, con las comparaciones que ella hace de sí misma, que vive en la gracia, frente a la manera de ser de las gentes, que viven en el pecado. Para constatar este ejemplo, utilizamos nuevamente la cita que vimos con anterioridad (v.3.1.a. p.114) al hablar de la obra en términos generales y señalando entonces la misión profética del artista:

“Jo haig d’edificar el món amb el constant sacrifici de la bellesa exterior, de la riquesa heretada, de les jerarquies humanes, àdhuc de la vida que el cel m’ha concedit. Jo tinc de purificar el món amb exemples vius de perpètua abnegació. Déu vol que penetri a la ciutat dels homes, que segueixi els camins del pecat, que em presenti davant de Sena, de Toscana, d’Italia, del món enter, per a dir a la gent esgarriada: ‘Mireu. Veieu? Tots vosaltres me trobeu graciosa i bella. Dons jo guardo intactes aquesta gràcia i hermosura per consagrar-les a Déu. [...] Jo sóc l’exemple de Déu, que passa pels camins de la vida. Seguiu-me els que us vulgueu salvar.’ ‘Veieu com sou vosaltros, que viviu en el pecat. Veieu com só jo, que visc en la gràcia. Dons, apreneu de mi, que Déu m’envia.’ ” (Casellas, 1974: 35)

Los ejemplos de contraste entre los dos mundos que implican dos diversos espacios de realización, el de la protagonista y aquel de la sociedad en la que habita, continúan a lo largo de la obra. Ella sigue en sus deseos de perfeccionar a las gentes, luchando por el ideal trazado:

“Si el món, foll d’alegria, s’entragava al plaer i la disbauxa, ella es presentaria, davant del món, plorant, resant, fent penitència; si les dones lluien pedreries i brocats d’or, ella es presentaria amb el vestit més trist i miserable; si dames i donzelles anaven enseyant les carns lascives sense rubor, ella faria pública ostentació de la seva modèstia, es taparia el cos com qui s’embena un mal lleig, com qui emmortalla un cadáver fercit

de cucs. Amb aquell trajo funerari sobre el cos, l'oració als llavis i la fe al pit, se presentaria al mig de saraus i festes a perturbar les obres del pecat, a matar l'alegria dins els cors dels que s'ubriaguen amb vins de plaers. Com un espectre eixit de les tombes, aniria pels carrers i places predicant la Mort als que es reboquen lascius per les concupiscències de la vida.” (Casellas, 1974: 35-36)

El narrador seguirà presentando los consabidos contrastes entre la personalidad de Maria Laura y aquella de sus contemporáneos, al relatar el momento de más tensión, cuando tiene lugar el desenlace de la trama. Asistimos al mayor acontecimiento que rememora la ciudad de Siena, lugar donde se desarrolla la obra, cuando sus gentes celebraban el aniversario de la victoria de los gibelinos sobre los florentinos y la plaza de la ciudad estaba abarrotada por el acontecimiento. Nuevamente comprobamos las grandes diferencias entre los deseos de la protagonista de convertir la ciudad y la vida licenciosa que sus gentes llevan:

“Colles de donzells corrien d'ací d'allà cantant l'obscena complanta de *La vagassa enamorada*, que per aquells dies s'estilava entre la jovenalla deseixida. Altres jovencells festejaven amb paraules de foc i de gaubança a les belles damiselles, que, esclafint de riure, s'escorrien entre la gent, fins arribar a les escales de la plaça. Per sota els pòrtics se recitaven les escenas de disbauxa de la *Fiammetta*, de Boccacci, o els parlaments amorosos de les comèdies d'Ariost. [...] Colloquis plens de promeses, mirades calentes de desig, esclataven com llampecs de luxúria entre les cobles esbojarrades, que s'empenyien i entaforaven pel mig de la multitud. [...] Els llavis cercaven als llavis per gaudir-se, les mans a les mans per tocar-se, els braços als braços per estrenyè's, els cossos als cossos per entortolligar-se amb extremituds de frenesí.” (Casellas, 1974: 38)

Después de las descripciones y actitudes de la gente, acorde las unas y las otras con el ambiente de la celebración, aparece el contraste con la figura de Maria Laura, vestida con míseras ropas:

“Per'xò, entremig d'aquella ibriaguesa de lascivia, l'espectral apararició de Maria Laura, vestida amb aquells hàbits sepulcrales, les mans juntes sobre el pit, els llavis moguts per l'oració, el cap enlaire i suplicant, els ullsplorosos dirigits al cel, va destacar-se com un núvol negre, prenyat d'amenaces, que vingué a posar-se davant del sol alegre d'aquella tarda, consagrada a les delícies del món.” (Casellas, 1974: 38)

Ante esa figura demacrada y triste de la protagonista, las gentes se extrañan y comentan:

“-Mireu's la damisel·la santa- va dir un cavaller que l'havia vista al palau dels Tolomeo dies enrera.  
- És la que vol fundar la ciutat de Déu.  
Però, com és que va vestida amb aquest trajo miserable, ella, la descenta dels nobles Sàpias? –exclamava una dama amb estranyesa.  
- És que vol convertir el món a la virtut –responia una altra.  
- Però, per'xò, és hermosa; amb tot i aquests hàbits funeraris, és hermosa –repetia un jovencell-; hermosa com un arcàngel de la glòria.” (Casellas, 1974: 38-39)

Con la presencia majestuosa de Maria Laura, las gentes comienzan a cambiar de actitud, fijándose en su persona:

“Totes les mirades de la multitud se clavaven en Maria Laura que, extasiada i plorosa, com si fos l’àngel trist de la penitència, passava per dalt de tot, pel punt més visible e la plaça avançant sempre amb majestad i enlairada, como si volés arran de terra, sense tocar les lloses amb les peus.” (Casellas, 1974: 39)

Maria Laura siente que sus ideas de cambiar a las gentes van causando efecto. Ya se imagina como la santa de retablo que desea llegar a ser después de cumplir su misión, comparándose con las santas mártires, y lo afirma con estas expresiones:

“-On hi ha joia com la meva? –deia entre si-. Jo hauré edificat la Toscana en la pietat, com la Caterina de Sena d’altres dies, tan estimada, tan regalada, tan exaltada pel Senyor. Tal com se veu en les pintures del Van,jo també gaudiré decontinúes visions divines, d’incessants revelacions de deliquis inmarcesibles, que ja no tenen un més enllà. Viuréen la benaventurança de Crist, i moriré bressada en els seus braços.” (Casellas, 1974:40)

Nuevamente se reflejan, en el siguiente capítulo, los deseos de la protagonista, que continúa con afirmaciones semejantes a las anteriores, ahora puestas en boca del narrador:

“Propensa com era a fantasiar sobre els estats del seu esperit, Laura ja s’imaginava damunt de l’ara santa, sota l’àbsida d’un temple mentre seguia marxant extàtica, però somrienta, pel mig de la gent admirada, amb aquell aire grave i vaporós, com si volés arran de terra, sense tocar les lloses amb els peus.” (Casellas, 1974: 40)

Notemos la repetición que se ha citado poco antes, sobre la frase referida a la protagonista que pasa como si volase, sin tocar la tierra con los pies. Sobre las repeticiones insistiremos más adelante, en el segundo apartado, cuando hablemos de los aspectos expresivos de la obra.

En su imaginación, María Laura ya se ve situada en lo más alto, por encima de las santas mártires que la precedieron a lo largo de los tiempos. Después de enumerar una vez más a todas ellas, se nombra a sí misma, como lo cuenta el narrador:

“En un rengle superior, i en el centre del retaule, sortia la imatge de Maria Laura, voltada dels passos principals de la seva historia: quan, en la primera juvenesa, s’enamora de les verges màrtirs; quan vol fundar, después, la ciutat de Déu; quan se li apareix el Crist i li revela la verdadera vocació; quan converteix la ciutat de Sena amb els seus exemples de virtut.” (Casellas, 1974: 40)

En este párrafo vemos cómo la protagonista va sintiendo, por medio de su ubicación en el lugar principal del retablo, el orgullo que la envuelve y que, acto seguido, el narrador nos hace partícipes del derrumbe que se va a producir en ella debido a ese pecado de orgullo que la hará sentirse culpable a partir de ese momento:

“Des d’aquell trono resplendent de glòria, on la damisella es contemplava enlairada, va sentir com si el cap s’n’hi anés, perduda en el vèrtig de les grandes místiques. Sentia com àngels baixats del cel li murmuraven a cau d’orella paraules d’elogi i benaurança, que li produïen torbació i vergonya; l’oració dels fidels agenollats

arribava fins an ella, convertida en xiu-xiu monòton i marejador; les columnes de les naus li rodajeen davant dels ulls; els ciris de l'altar, fent pampallugues, s'apagaven i encenien per instants, com si parpellegessin; del presbiteri veia pujar onades d'encens, que la sufocaven i entorpien. Quina congoixa! Quina congoixa! Fins les santes verges, companyes seves de retaule, es movien angunioses dintre del quadro, com si tornessin a patir els pastas martiris." (Casellas, 1974:40-41)

Después de contarnos el narrador ese sueño o visión que ha pasado por la cabeza de Maria Laura, volvemos a la realidad donde ella se encuentra avanzando ante la multitud, y en el cual tendrá lugar el desenlace de la obra por medio del derrumbe de la protagonista. Observamos cómo el pecado de orgullo en el que se encuentra envuelta, va a propiciar el final de sus delirios de ser superior a los demás:

"En mig d'aquel desvari tenebrós, Maria Laura seguia avançant davant de la multitud, no majestuosa i etèria com abans, sinó amb pas vacillant, esmaperduda, arrossegant els peus sobre les lloses. La gent, sorpresa i admirada, ben lluny de penetrar el somni superbiós que torturava a la santa, se la mirava amb estranyesa, fins que de cop va veure que es quedava immòbil, parada, fixa, com si un poder sobrenatural li deturés els passos, li sobtés els gestos, li paralitzés l'acció." (Casellas, 1974: 41)

Vemos en el párrafo señalado que los pies de María Laura ya no son ligeros como antes, ya no parece que vuelen; ahora apenas puede levantarlos del suelo, quedando prácticamente paralizada. El pecado de orgullo ha tocado fondo y su mundo ideal se derrumba:

"A l'acte va conèixer Maria Laura que una cosa terrible i misteriosa anava a passar per ella, com si el cel volgués aterrar-la en mig de les místiques vanitats. Al mateix temps que immòbil, va sentir-se avergonyda, igual que si aquell poble, que adés la contemplava amb veneració, li hagués esbrinat de sobte totes les flaqueses que amagava al fons de l'ànima, i es trobés nua de tot vel de modèstia, de tot tapall de beatitud." (Casellas, 1974: 41)

A través del narrador percibimos cómo la angustia de Maria Laura va *in crescendo* hasta no poder más, y a medida que se desvanecen sus sueños de santidad, se va quedando desnuda tanto externamente como de ideales:

"Defallint de congoixa, la damisella volia alçar les mans al cel, i no podia; volia dirigir els ulls a Déu i no lograva moure'ls; volia fugir a amagar-se, i es trobava clavada a terra i rígida, com les estàtues de la plaça. [...] Laura oïa entretant una veu terrible i misteriosa que, sortida de lo més fondo de l'esperit, clamava aïrada:

-Fora aquesta aurèola de santitat que et desfigura! Fora aquest draps mortuoris que et disfressen! Fora!

I com si lo immaterial i sensible cobrés vida impensada per obeir al manament, Laura va sentir com se li desfeien les llaçades que li ajustaven la toca al cap i, lliure de lligams, la blanca tela desapareixia en l'aire, com emportada pel vent." (Casellas, 1974: 41)

Poco a poco sus ropas van desapareciendo por los aires, dejando al desnudo la belleza de su cuerpo:

“Ja no més quedaven les robes blanques que, deixant transparentar els tons rosats de la carn jove per entre la finor del teixit, apareixien com glasses nevades que tapessin poms de roses. Però igual que les vestidures exteriors, aquells vels van enfil·lar-se aire amunt partits a llenques, deixant a la damisella nua, ben nua, com la mare Eva en el Paradís.” (Casellas, 1974: 42)

Así, la protagonista, incomprendida, queda a merced de las gentes de la ciudad que la contemplan, admirados, por su belleza física, al mismo tiempo que por la lascivia de éstos:

“Tota la vida de la multitud se concentrava en la vista, afamada de gaudir l’espendor d’una nuesa misteriosa que, segons cóm, semblava casta com la d’un àngel i, segons com, temptadora com pecat carnal. Tothom sospirava amb ànsies, com flairant el perfum de carn de dona, que encara feia olor de pubertat. Els ulls de la gent se passejaven frenètics per les curves d’aquell cos, al mateix temps incitants i pures.” (Casellas, 1974: 42)

Finalmente, Maria Laura queda sola, representando la misma soledad en la que Raimon Casellas se encuentra como artista. Hasta el final de la obra se aprecia el contraste que venimos poniendo de manifiesto, entre el mundo místico ideal de la protagonista en contraposición al ambiente reinante de diversión y, a la vez, de burla de Maria Laura en las gentes de la ciudad, por ser ajena a los deseos de sus habitantes:

“Encara que immobilitzada, la damisella tenia consciència del seu afront, de la cremor lasciva d’aquelles mirades que li corrien amunt i avall del cos, i que es sentia lliscar per la pell, como salamàndries, calentes de luxúria, que li llepesin les carns virginals. Alguns van apartar els ulls de la visió, com si compreguessin el sofriment de la damisella; altres reculaven imposts, per prodigi mai vist; hí havia qui corria mort d’esglai, cridant: ‘Fugiu, que és el dimoni!’ I el terror va acabar d’escombrar la plaça de tanta generació. [...] Tothom fugia.” (Casellas, 1974: 42)

El desenlace no puede ser más patético. Aquí es donde se da el mayor contraste no sólo en la personalidad de la protagonista sino también en la manera de reaccionar de la gente. Lo que en un principio era admiración por su persona, a pesar de las burlas por sus intenciones de transformar la sociedad y viéndola como a un ser superior, al final acaba en comparación con el demonio.

En las últimas líneas se hace manifiesta la imposibilidad de regenerar a las gentes de Siena; asimismo la soledad y el abandono de la protagonista que, finalmente termina siendo un ser mediocre como el resto de los habitantes de la ciudad:

“Al venir la fosca, la damisella restava sola amb les estatués de la plaça. Després, tot restava fos i sepultat dintre les tenebres de la nit, tan fondes i negres com les de la mort. Totes les formes de misèria humana, ambicions de la terra i aspiracions del cel, extremituds de la carn i espasmos d’extasis gaubances del cos i somnis de l’esperit, tot, va enfonsarse dins l’ombra, sense preferències, sense distincions.” (Casellas, 1974: 43)

El final apocalíptico de la obra, según anota J. Castellanos, conlleva a una comparación con el pintor poeta inglés Dante Gabriel Rossetti. Así lo expone el crítico: “el paral·lelisme amb els darrers versos dels dos sonets que Rossetti va dedicar a ‘*Ruggiero and Angelica*’, d’Ingres, és ben manifest: Angelica és situada

en una experiència extrema, més enllà del coneixement físic i intel·lectual, en la perspectiva de la mort immediata, en la qual l'autenticitat es desclou també amb imatges de nuesa." (Castellanos, 1992: 204).

De esta manera, el crític relaciona, una vez más, la novela corta de Raimon Casellas con la representación del arte y, especialmente del artista, que es en definitiva el sujeto que siente y padece los acontecimientos a los cuales da lugar la incomprensión de sus semejantes. Volviendo al final de la obra, continuamos con las opiniones de J. Castellanos que sigue afirmando: "*La Damsel·la santa*, vista desde la perspectiva d'aquest final, adquireix un sentit unitari que s'ha de relacionar amb el món de l'art i, en concret, de l'artista, l'home que sent i viu en un món tancat, personal, inalienable, de somnis vagues i d'aspiracions etèries (el *rêve* simbolista), eternamente insatisfet, que canalitza i sublima en el dolor i en l'espiritualitat les frustracions personals i, en barrer terme, la terbolesa inherent a la naturalesa humana." (Castellanos, 1992, t. II: 204). Este juicio nos hace pensar nuevamente en que el artista es un ser superior, un profeta, un despierto entre los dormidos, cuya misión es hacer despertar al vulgo de esa somnolencia para que puedan vivir con mayor dignidad. Ideas de John Ruskin que tanto calaron en los *prerrafaelistas* y sus sucesores. De nuevo recurrimos a J. Castellanos quien nos dice al respecto: "Home com els altres, doncs, l'artista es diferencia dels altres perquè ha fet de la vivència interior la seva norma de vida, sense cedir al materialisme, a l'instint, a la luxúria que domina les relacions socials. Marcat, però, amb l'estigma de la diferenciació, no pot tampoc fugir de la societat perquè fins i tot per a això necessita els altres. Li resta, només, l'afany apostòlic, el redemptorisme, perquè ell és l'home conscient enmig de la societat inconscient i perquè, inevitablement, sent la necessitat d'exterioritzar-se." (Castellanos, 1992, t. II: 204).

Sobre el plano argumental, consideramos que influyen componentes de orden redentorista, primitivista e iconográficos, indicios que pasamos a tomar en consideración antes de cerrar este punto. Por su parte, el redentorismo al que alude J. Castellanos en la cita anterior porque está incluido en *La damisel·la santa*, es un elemento más perteneciente al *Prerrafaelismo* según ya hemos señalado en diversas ocasiones. Pensemos, por ejemplo en la novela *Il Piacere* de Gabrielle D'Annunzio, donde una de las protagonistas, Maria Ferres, se entregaba a su seductor con el fin de redimirle de todas sus culpas; y otros más que no vamos a recordar ahora. Sin embargo, en *La damisel·la santa* se dan diversos ejemplos en los que sí nos detendremos, por formar parte del entramado *prerrafaelista* que venimos analizando. Así, encontramos diversas situaciones en las cuales la protagonista sacrifica su cuerpo por redimir a las gentes del mal que les envuelve:

"Horrorizada de l'abim de pecat en què anava a estimar-se, va córrer a cercar el cilici i, despullant-se d'aquelles robes luxoses de la darrera visita al mon, va cenyir-se al cos la cinta de punxes. Amb els punys closos se pegava al pit amb fervorosa exaltació, es castigava el cos amb frenesí, desitjosa d'aterrar per sempre aquelles carns hermoses que eren obstacles per a la virtut. Fora de si, se martiritzava, pessigant-se i mossegant-se els braços, com si amb aquells càstigs del seu cos sense màcula volgués redimir els pecats del món." (Casellas, 1974: 32-33)

Después de dañar físicamente su cuerpo debido a los sacrificios que ella misma se impone, tiene visiones sagradas en las que se imagina a Cristo que baja de la cruz para abrazarla; entre ambos se entabla un diálogo en el que ella le pregunta qué debe hacer, cuál es su misión. A través de este diálogo observamos



nuevamente el redentorismo de la protagonista ya que Dios la elige para una misión superior por la que tiene que padecer e incluso llegando a la muerte, algo a lo que ella está dispuesta:

“-Segueix sempre mes petjadas, com l’ovella aimada seguéis al seu pastor.

-Marqueu-me el camí, Déu meu, i jo el seguiré fins a morir –responia Laura.

-Jo t’he triada entre les més blanques i les més belles del ramat, per a fer tornar els homes an els meus amors.

Edifica la ciutat de Déu dintre la ciutat dels homes. Ves pels camins del pecat sembrant llavors de virtut, i veuràs néixer darrera teu l’estela florida de la gràcia.” (Casellas, 1974: 34)

Hemos de señalar, no obstante, que este tipo de redentorismo se aleja un poco de aquel de la *donna angelicata* cuya misión era redimir al hombre para salvarle. El primer ejemplo es la Beatriz de Dante Alighieri, al que seguirán muchas otras que ya se han comentado en estas páginas. La diferencia entre *La damisel·la santa* de Raimon Casellas y toda ellas, estriba en que la primera lleva consigo el lastre del pecado de orgullo porque se siente superior a los demás y así desea permanecer, mientras que el resto de las protagonistas, la mayoría engañadas por sus galanes, únicamente sienten el deseo de ayudarles para poder después gozar de su presencia en el Paraíso. Los ejemplos de cómo Maria Laura se cree superior al resto de la gente son abundantes. Veamos algunos:

“Mentres Laura se sentia créixer en la virtut i es veia avançar en el camí de perfecció, anava preparant-se per posar en obra la missió divina.” (Casellas, 1974: 36)

Ella misma prepara el traje, parecido a una mortaja, con el que irá a la plaza de Siena, el día en que está más repleta de gente. Se siente complacida ante su aspecto:

“-Me plau veure’m així – va dir la damisella-. Demà comencen les festes de Mont-Apert. Doncs, demà em presentaré a la plaça pública de Sena per a posar en obra el manament de Déu.” (Casellas, 1974: 36)

Cuando Maria Laura aparece en medio de la multitud luciendo su traje sepulcral, en contraste con las galas y joyas que lucían el resto de la gente, el narrador la compara con una nube negra, preñada de amenazas, que venía a ponerse delante del sol espléndido de aquella tarde, al mismo tiempo que se retrotrae el narrador a los tiempos del profeta Juan el Bautista; otra demostración de que el poeta, el artista, es un profeta para el pueblo:

“Els primers que van adonar-se de la damisella van sentir una mena de malestar com el que sentirien els convidats dels festins faraònics a la presència impensada del profeta, vingut del desert a pronosticar les ires de Déu i la destrucció de les races pecadores.” (Casellas, 1974: 38)

Anotamos otro momento en que puede verse ese redentorismo por el que se encuentra imbuída la protagonista:

“En la consciència illuminada de la santa se reflectia com en un mirall el prodigi que el cel obrava per la seva

mediació. Conexia que era arribada l'hora de les divines promeses: 'Edifica la ciutat de Déu dintre la ciutat dels homes.' [...] El miracle estava fet. Ja veia el món convertit a al vida eterna." (Casellas, 1974: 39)

Maria Laura ya se ve envuelta en el esplendor de la fama, comparándose a Santa Catalina de Siena:

"-On hi ha joia com la meva? -deia entre si-. Jo hauré edificat la Toscana en la pietat, com la Caterina de Sena d'altres dies, tan estimada, tan regalada, tan exaltada pel Senyor. Tal com se veu en les pintures del Van, jo també gaudiré de continúes visions divines, d'incessants revelacions, de deliquis immarcessibles, que ya no tenen un més enllà. Viuré en la benaventurança de Crist, i moriré vorida de tots els dons i qui sap si també, com ella, aixecada dalt dels altars, escoltant la pregària d'aquest poble que hauré redimit pel voler de Deu." (Casellas, 1974: 39-40)

Respecto del primitivismo –de fuerte impronta en el *Preraphaelismo*, dada la relevancia de los modelos pictóricos, pero no sólo referido al arte sino también a la representación de las figuras del martirologio cristiano, Raimon Casellas hará mención en repetidas ocasiones al acercarse a las ansias de la protagonista en su deseo de imitarlas. Ambos modelos –el plástico y el literario religioso– van unidos desde el primer momento de la obra pues Maria Laura, que quiere ser una mártir más como ellas, admira a las vírgenes que entregaron su vida por amor a Dios. Así lo pone de manifiesto el narrador:

"Les vides dels sants, les obres dels pares de l'Església feien la delectació de la noble criatura; però lo que sobretot l'entusiasmava fins a sentir-se a voltes transportada d'admiració era el martirologi de les santes verges. [...] Com li parlaven a l'esperit illuminat tots aquells holocaustos de les verges cristianes, famolenques de suplici, assedegades de tortura, desitjoses de regar amb la pròpia sang innocent les bodes celestials amb l'espòs místic! Com se li engrandien en la imaginació, exaltada per les santes llegendes, aquelles figures tràgiques i epitalàmiques al mateix temps de les màrtirs dels primeres segles! (Casellas, 1974: 22)

Este mismo enumera a continuación aquellas vírgenes mártires de más renombre del martirologio cristiano. Fijémonos en un cierto morbo que acompaña a las descripciones de las mismas, propio, por otra parte, de la época en que fue escrita la obra, ya que pone de manifiesto los tópicos del decadentismo:

"Àgata amb els pits tallats. Llúcia amb els ulls trets, Cristina amb la llengua arrencada, Bárbara consumida a la presó, Apollònia amb el cos rostit de flames, Caterina amb les carns trinxades pero untes d'hacer, Marguerida amb el coll tallat en rodó, Eulària assostada i morta a la creu, totes, totes anaven desfilant de nit i dia pel pensament de la donzella com una cavalcada d'aparicions fúnebres, però esplendentes; triomfals, però adolorides; sagnantes, però lluminoses!" (Casellas, 1974: 22)

En su interés por contemplar directamente esas escenas que ocupaban su imaginación, decide cubrir las paredes del palacio con pinturas que las reflejen. Es otro ejemplo más de primitivismo:

"...volia contemplar imatges vives, que li parlessin dels seus afanys, dels seus somnis, dels seus èxtasis. El palau dels antepassats, esporgat de tot ornamente seglar, de tot art gentilic, de tota memoria profana, se

convertiria en un temple consagrat a les màrtirs cristianes, en una basílica de la passió virginal. Per complir el propòsit va cridar als pintors de la ciutat, encomanant-los que cobrissin les parets de la cambra senyorial amb les glorioses escenes del martirologi, figurades amb línies i formes i colors, mogudes i vivents, esgarrifoses i sublimes, tal com ella les veia per entre les angúnies del somni místic.” (Casellas, 1974: 23)

El narrador cuenta con gran precisión y con un realismo que raya en la crueldad, las trágicas escenas de martirio por las que pasaron sus protagonistas, y, al mismo tiempo, con una minuciosidad de orfebre, narra todos los detalles que deberían llevar esas pinturas:

“Si en les murs era el condol i la miseria, llàstimes, desolació i crits d’egali, a la volta hi seria la beatitud, resplendors, cants de victòria. A baix, tot taques vermelles de sang i foc, sinistres lluentors de sabres, llances i eines de turment; a dalt, tot un tornasol de rics metalls i volves de pedreria, formant pels núvols d’argent, pel nimbes d’or, ples raigs de llum de les estrelles, per l’enlluernadora presència del Senyor del món. Assegut sobre un trono de robins i diamants, apareixeria el fill de l’home, vestit de porpora i escarlata, voltat de celestials constellacions i cenyt amb corona de foguerades de sol de migdia. Amb els tres dits de la mà dreta donaria la benedicció a les benaventurades donzelles, i amb l’altra mà els ensenyaria el pit sagratíssim, sagnós i radiant, foradat per la llança de Longinus.” (Casellas, 1974: 24)

Nos fijamos a continuación en los rasgos estéticos pertenecientes al *Prerrafaelismo* propiamente dicho, aplicados a la figura de la protagonista y que la configuran iconográficamente. Cuando el narrador describe a Maria Laura, después de sufrir y superar los deseos de ser una mártir como aquellas primitivas a las que tanto admiraba, y decidirse por fundar la ciudad mística en medio de la ciudad mundana, la describe de esta manera:

“Maria Laura va aparèixer més hermosa, més esplèndida que mai. La malaltia havia perfilat amb gran delicadesa les línies plenes d’abans; els colors, bo i excessos de la infantesa, havien pres un to més pàl·lid, però també més fi i, amb tot i haver-se esllanguit tot ella amb esveltesa, les formes de dona ressortien potentes del seu cos, cimbrant i gentil com tronc de lliri.” (Casellas, 1974: 30)

Puede observarse cómo la figura de Maria Laura se ha vuelto más esbelta, ha adelgazado por la enfermedad; la tez ahora es pálida, rasgo propiamente *prerrafaelista*, así como la comparación de su cuerpo con el tronco de lirio, la flor más representativa, junto con la azucena, de la estética que suscribe el texto.

Otro de los elementos que caracterizan al movimiento *prerrafaelista*, y que venimos señalando es la importancia de la cabellera como elemento sensual, no sólo por su abundancia sino también por el color, la mayoría de las veces, rojo. Así, en la protagonista, como no podía de otra forma, la cabellera es hermosa y abundante. Cuando el viento hace desaparecer la toca que cubría la cabeza de Maria Laura, quedan al descubierto sus impresionantes trenzas:

“...mentres les trenes rosses i crespadas de la damisella, desfent-se superbes i esplendoroses al desenquibir-se de l’opressió, li queien esteses pel damunt, com mantell d’or sobre les espatlles d’una reina.” (Casellas, 1974: 42)

En otro fragmento de la obra hallamos rasgos propios del esteticismo *prerrafaelista* relacionados con la pintura, como son las descripciones que hace el narrador al referirse a las decoraciones que haría Maria Laura en los muros de las estancias del palacio:

“...a dalt, tot un tornasol de rics metalls i volves de pereria, format pels núvols d’argent, pels nimbes d’or, pels raigs de llum de les estrelles, per l’enlluernadora presència del Senyor del món. Assegut sobre un trono de robins i diamants, apareixeria el Fill de l’home, vestit de porpra i escarlata, voltat de celestials constellacions i cenit amb corona de foguerades de sol de migdia.” (Casellas, 1974: 24)

Los colores que aparecen en las expresiones de este fragmento, como son plata, oro, escarlata, púrpura, los vemos frecuentemente a lo largo de la narración. Así, unas páginas más adelante nos volvemos a encontrar con las mismas expresiones, cuando la protagonista se imagina la ciudad mística en los días de fiesta:

“Llavors la comarca santa s’animava amb capes pluvials crostades d’or i argent, acompanyant solemnitats. Per carrer i places passaven en inacabables professons rengleres i més rengleres de sacerdots, cobertes amb capes pluvials crostades d’or i da’argent, acompanyant custòdies de pedreries, sota tàlems de seda i flocs de metalls.” (Casellas, 1974: 29)

Hemos observado, además, dentro de este corto párrafo, la repetición ‘caps pluvials crostades d’or i d’argent’. Son muy abundantes las repeticiones, por lo que, le dedicaremos más adelante, mayor atención. Del mismo modo, acude el narrador a expresiones relacionadas con la pintura, unos renglones más adelante, al referirse a la vestimenta de las mártires situadas en la escalinata que las lleva a la gloria:

“Per les misterioses escales pugen i davallen eternamente les màrtirs triomfadores, assistides per arcàngels i serafins. Totes van abillades amb vestidures inconsútils, de robes mai vistes, de colors esblaimats i transparents, com si fossin fetes de clars de lluna i de celísties matinals.” (Casellas, 1974: 24)

Como otro factor a tener en cuenta respecto a los rasgos estéticos *prerrafaelitas*, podríamos detenernos en la descripción de paisajes que denotan quietud, serenidad, ensoñación, algo que también se ha señalado en varias ocasiones en la primera parte de este trabajo. Así el narrador pone en boca de la protagonista cómo se imagina la comarca piadosa que quiere levantar, una vez que sus sueños de ser mártir han terminado:

“Sobre una planúria somrienta, a trossos verdosa, a trossos florida, hi veia com s’aixecaven santuaris i monesteris en tan gran nombre que, no capiguent ja al pla. [...] Entre els cenobis i els temples s’hi estenien els horts conventuals, els claustres ombrívols, encatifats de lliris d’aigua i de rosers de tot l’any. Per sota els emparrats de les hortes i per les galeries dels claustres hi discorrien, murmurant pregàries, les monges, recollides, com abelles treballadores d’aquells ruscos divins, on si fabrica la mel de l’oració. El murmur dels resos i la cantúria dels salms feien una remor melodiosa, contínua, monòtona i mig apagada, que sols s’interrompia d’en tant en tant pel toc acompassat i planyívol de les campanes. Era tan fondo el recolliment

d'aquelles indrets solitaris, que de dia podien sentir-se els degotalls de l'aigua quan sonaven sobre els estanys com argentines notes de salterí. Tot era calma, dolçor, serenitat..." (Casellas, 1974: 28-29)

Plano formal:

Atendiendo a la sintaxis utilizada por el autor, una de sus peculiaridades es la abundancia de repeticiones, con el fin de dar mayor énfasis a aquello que quiere expresar. En el párrafo que citamos a continuación podemos observar este hecho, así como, al mismo tiempo, también vemos que se sirve igualmente de contrastes, empleando la misma estructura de oración principal seguida de subordinadas:

"Tots vosaltres me trobeu graciosa i bella. Dons jo guardo intactes aquesta gràcia i hermosura, pero consagrar-les a Déu.

Tots me feu poderosa i rica... dons jo reparteixo aquests tresors...

Tots me sabeu noble... dons jo resigno aquests orgulls humans...

Tots me veieu jove i plena de vida: doncs de semblant vida i joventut jo en faig ofrena a la Mort." (Casellas, 1974: 35)

A grandes rasgos, ya desde las primeras páginas de la novela, se aprecia cómo el narrador describe en diversas ocasiones a todas las vírgenes del martirologio cristiano, repitiendo, una tras otra, las características propias de cada una de ellas. Otra repetición a señalar es las veces que se recuerda los pasos que ha dado la protagonista desde que inicia su itinerario. Así lo expone el narrador cuando Maria Laura, en sus delirios de santidad, se siente instalada en el retablo. En esta ocasión el autor emplea el advverbio 'quan' al inicio de cada oración gramatical, para hacer una recopilación de toda la trayectoria que ha seguido la protagonista hasta llegar al momento presente y consiguiendo un ritmo monódico:

"En un rengle superior, i en el centre del retaule, sortia la imatge de Maria Laura, voltada dels passos principals de la seva història: quan, en la primera juvenesa, s'enamora de les verges màrtirs; quan vol fundar, després, la ciutat de Déu; quan se li apareix el Crist i li revela la verdadera vocació; quan converteix la ciutat de Sena amb els seus exemples de virtut." (Casellas, 1974: 40)

Entrando ahora en pormenores, nos fijamos, por ejemplo, en las descripciones que hace el narrador al hablar del ambiente festivo que reina en la plaza el día en que se conmemora la batalla triunfal, cuando las gentes lucen sus mejores galas para acudir al acontecimiento. Ya habíamos visto ese ambiente de voluptuosidad y desenfreno que reinaba; podemos apreciar ahora en el párrafo las escenas de lujuria que pueden llevarnos a pensar en el *Prerrafaelismo* bajo los aspectos negativos. Para hacerlo aún más patente, lo realza formalmente con las siguientes repeticiones:

"Els llavis cercaven als llavis per gaudir-se, les mans a les mans per tocar-se, els braços als braços per estrene's, els cos als cos per entortolligar-se amb extremituds de frenesí. Per entre les glopades de la gent, i com protegit per la universal excitació, homes y dones se besaven al bell mig de la boca, amb petons llargs, entretinguts, saborosos, que no s'haurien acabat mai de no quedar interromputs per crits d'espasme i xiscles de plaer." (Casellas, 1974: 38)

Al final del párrafo se dan una concatenación de frases, y a la vez, una repetición de la frase ‘espai amunt’:

“Arreu i al vol, se sentia una remor llangorosa de petons esclatants, de sospirs desmaiats, d’esgarips de passió que, tot fonent-se en delirant harmonia, s’enfilava espai amunt, espai amunt, com un himne que volgués arribar al cel a celebrar el goig de la vida, la glòria eterna de la carn.” (Casellas, 1974: 38)

Señalamos igualmente la repetición, ahora contrastada, de frases prácticamente iguales pero manifestando el fenómeno contrario. Cuando Maria Laura, en medio de aquella embriaguez de lascivia, hace su aparición en la plaza de la ciudad, vestida con aquellos hábitos sepulcrales, la gente se siente molesta y avergonzada, por lo que comienzan a separarse:

“Els braços, se desfeien dels braços, els llavis s’apartaven dels llavis, els cossos fuguen dels cossos, i homes i dones sentien en les galtes cremor de vergonya i dins del anima desig de penediment. Per grauss s’apagaven les comprantes obscenes, els diàlegs lúbrics, els crits de disbauxa, les lletanies d’amor.” (Casellas, 1974: 39)

De nuevo se aprecia otra repetición en la cual, el autor emplea la misma frase en varias ocasiones, o parecida, pero con idéntico significado. Nos referimos a las veces que aparece la idea siguiente, puesta en primer lugar, en boca de la divinidad:

“Edifica la ciudad de Déu dintre la ciutat dels homes. Vés pels camins del pecat sembrant llavors de virtut,” (Casellas, 1974: 34)

Recordada poco después por la protagonista:

“Jo haig d’edificar el món. [...] Jo tinc de purificar el món. [...] Déu vol que penetri a la ciutat dels homes.” (Casellas, 1974: 35)

Si, por otra parte, atendemos al uso de las comparaciones, véase, por ejemplo cuando el narrador describe cómo desea vestirse María Laura para presentarse en la plaza de la ciudad con la intención de convertir a las gentes. Lo hace resaltando las cualidades de la mujer *prerrafaelista*, sirviéndose al mismo tiempo de comparaciones con el lirio o el cisne, elementos de los cuales se sirven los artistas *prerrafaelistas*:

“La toca, ben justa als polsos, fins a taparli la cabellera d’or i el front d’evori brunyit; les mànigues, ben llargues, que se li enguantessin fins arran de dits, per ocultar els braços rosats i la mà, blanca com lliri; el cos, tan alt de gola, que li amagués el coll, blanc fi, tornejat com el d’un cisne.” (Casellas, 1974: 36)

Poco antes, el narrador también describía a Maria Laura, con expresiones propias de los cánones finiseculares pictórico-literarios:

“La malatia havia perfilat amb gran delicadesa les línies plenes d’abans; els colors, bo i encesos de la infantesa,

havien pres un to més pàllid, pero també més fi [...] el seu cos cimbrant i gentil com tronc de lliri.”  
(Casellas, 1974: 30)

Dada la gran abundancia de ejemplos de comparación que se dan en el texto, escogemos algunos más:

“Maria Laura sofria els mals més oposats. [...] una xardor tan forta com si per les venes li corrés foc.”  
(Casellas, 1974: 25)

“Sobre la pel, una goteta de sang, petita i vermella com una punta de robí.” (Casellas, 1974: 25)

“...les monges, recollides, com abelles treballadores d’aquells ruscos divins, on si fabrica la mel de l’oració.”  
(Casellas, 1974: 29)

“Aquella vida d’oració [...] tota s’havia esvanit com boira de matinada.” (Casellas, 1974: 32)

“El Crist va obrir els llavis sagratíssims per dir aquests mots, dolços com la mel.” (Casellas, 1974: 34)

“Mirades calentes de desig, esclataven com llampecs de luxuria.” (Casellas, 1974: 38)

“Laura passava per dalt de la plaça, marxant enlairada i plorosa, com l’àngel trist de la apenitència.”  
(Casellas, 1974: 38)

En lo que respecta al léxico empleado en la narración, extraemos los vocablos referidos a los colores, ya que en *La damisel·la santa* pueden apreciarse los aspectos sensitivos por su condición de obra pictórica relacionada con el esteticismo *prerrafaelista*. Así, Maria Laura, comenta el narrador, se prepara aquel traje, medio mortaja medio vestido monacal, con el que se presentaría ante la gente:

“Ella misma va escollir les colors més tristos i humils, com els únics dignes de cobrir la miseria de la carn. La túnica, de cendra fosc, per significar que de pols venims i a pols havem de tornar; l’escapulari, negre, com recordant el color del vestit que portarem per més tmps quan, morts reposarem sota una llosa; la toca pel cap, de tela blanca, ben blanca, com si simbolitzés la puresa d’intencions que ha de residir en el pensament.”  
(Casellas, 1974: 36)

En contraste a los colores sepulcrales de la vestimenta de Maria Laura, nos fijamos en el colorido que presenta la plaza en el día de fiesta, tanto por la vestimenta de las gentes, como por los ornamentos con los que está engalanada la ciudad:

“Una gentada alegre i bellugadissa omplia el fondo de la plaça o trescavaper les graderies, o s’enfilava cap amunt, donant tombs per les vores de dalt, arran del círcol d’edificis. Llampanta de brodats i de joiells, i virolada de trajos com anava tota aquella generació inquieta i joiosa, feia l’efecte d’un formiguer enlluer-nador, compost d’esclats de colorianes, de reflejos de sedes, de lluentor de metalls. Per completar l’encís de

l'espectacle, les agulles dels edificis públics, les torres dels palaus i dels castells, llúien dlat dels merlets, dels cimboris i pinàculs, oriflames, banderes i gallarets que, bellugant-se en l'aire, com flamarades de mil colors, omplien els ulls de mareig i el cor de joia." (Casellas, 1974: 37)

Notemos, como se apreciaba con anterioridad y además de la oposición de colores en este párrafo, que dicho contraste cromático también alcanza la oposición entre la quietud de la protagonista y el gentío que corre inquieto y alegre. Por esta vía pudiéramos pasar a atender como ciertos usos lingüísticos por parte de Raimon Casellas se convierten en recursos estilísticos.

Para analizar los recursos más utilizados por el autor, una vez más acudimos a J. Castellanos con el fin de que nuestras opiniones tengan una base coherente respecto al experto en la obra de R.Casellas. Así, nos dice el crítico que en *La damisel·la santa* los aspectos sensitivos adquieren gran importancia: "Casellas intenta sintetitzar les diferents arts i, doncs, recrear en el lector un món acolorit i divers, fet d'imatges, sons i olors (táctil, en algunes ocasions), capaç de fer-li sentir la complexitat de l'inefable." (Castellanos, 1992, t. II: 209). Para conseguir estas sensaciones señaladas se sirve el autor especialmente de contrastes, repeticiones, paralelismos, y referencias cromáticas que tienen mucho que ver con el colorido utilizado por la pintura *prerrafaelista*, tal y como hemos comprobado líneas atrás.

Una licencia lingüística altamente significativa en la escritura de Raimon Casellas y que encontramos con abundancia en la narración aquí tratada, es la sinestesia. Como prueba de ello, citaremos algunos ejemplos:

"Maria Laura gronxava la seva imaginació entre somnis agradosos i florits" (Casellas, 1974: 26)

"...sota els xiprers melangiosos de l'hort, tan alts, immòbils i afilats come les agulles de la catedral."  
(Casellas, 1974: 26)

"Apollonia vestida de flames..." (Casellas, 1974: 27)

"Sobre una planuria somrienta..." (Casellas, 1974: 28)

"...visions indecises..." (Casellas, 1974: 29)

"Camins fantasiosos..." (Casellas, 1974: 34)

"Mots dolços com la mel." (Casellas, 1974: 34)

"Les clarors tèbies del matí illuminaven la cambra amb tremoloses llums." (Casellas, 1974: 34)

"Colors tristes i humils." (Casellas, 1974: 36)

Si nos fijamos, por ejemplo, en el párrafo siguiente, observamos cómo se nombra el sonido del agua, fenómeno natural, como si fuesen las notas musicales al recitar los salmos, fenómeno sacro musical:



“...podien sentir-se els degotalls de l'aigua quan sonaven sobre els estanys com argentines notes de salteri.”  
(Casellas, 1974: 29)

Citamos otro ejemplo de sinestesia al señalar en el párrafo siguiente un ejemplo muy utilizado en la literatura de finales del siglo XIX y empleado con bastante frecuencia por escritores aquí comentados com Rubén Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado y otros más. El recurso literario al que nos referimos en este ejemplo de sinestesia, además de atribuir al primer sustantivo otro que no le corresponde por su significado -como es ‘letanias de amor-’, une la mezcla de lo sagrado con lo profano:

“Ajogassades parelles de dames i cavallers, fent bracet o agafant-se dolçament pel cos, se passejaven parlant amb veu baixa i fervorosa, com si resessin lletanies d'amor.” (Casellas, 1974: 37)

Con el análisis de la obra de Raimon Casellas, *La damisel·la santa*, hemos podido comprobar el predominio del carácter estético de la misma, a favor del cual potencia elementos de orden formal que acentuarán su expresividad. Pero no es menos cierto que, al mismo tiempo, se observa como el autor se ha servido de ese esteticismo, evidente incluso en el nivel formal, para poner de relieve la insatisfacción con las ideas que predominaban en ese momento respecto al arte. J. Castellanos lo expresa con mayor precisión: “El conjunt de ressonàncies de tot aquest món estètic nou constitueix la base mateixa de *La damisel·la santa*. L'obra, en realitat, és una exploració del sentit ètic de l'experiència interior i de la dimensió externa que, al marge o dins de la societat, la tal experiència adquireix.” (Castellanos, 1992, t. II: 200).

Ante esta aproximación a los recursos lingüísticos que evidencia el texto de Raimon Casellas, consideramos significativa por lo que respecta a la conciencia y al posicionamiento del intelectual y del artista, la correspondencia entre su práctica literaria y los postulados que defendía. El texto que sigue, y del cual ya mencionábamos dos párrafos ahora elididos (v. 3. 1 a. p.112), expresa el favor teórico por el alcance expresivo de una determinada retórica que, pensamos, evidencia en la práctica la escritura de *La damisel·la santa* de acuerdo con la revisión anterior:

“A propósito del pintor Whuistler [sic], decía, hace algún tiempo, en estas mismas columnas que el objetivo primordial á que parecen tender las artes y letras del actual momento es á provocar intensidades de sensación. [...]

El lenguaje, si bien enigmático en contados pasajes, es, por lo común llano, corriente, familiar y hasta pedestre y vulgarísimo en ocasiones. Pero lo más notable, por lo raro, es la construcción monótona de ciertas oraciones, cuyos giros y vocablos, repertidos hasta el extremo, chocan por lo desabridos e inusitados; mas, por lo mismo que chocan, se pegan al oído y se imponen a la imaginación [...]. Estas cantilenas de una misma frase, estas letanías de un mismo vocablo, este porfiado machaqueo de un mismo sonido, acaban por hipnotizar el alma del oyente, hasta llevarlo, á ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión.”  
(Casellas, 1893: 4)

#### 4.2.b. *Flor de santidad*, de Ramón del Valle-Inclán.

La novela de Ramón del Valle-Inclán *Flor de santidad*, nos ha parecido el ejemplo idóneo para representar el *Prerrafaelismo* primitivo medieval, a pesar de que no se sitúa con exactitud en un tiempo preciso y, como afirman los críticos, es de carácter intemporal. Pero no es menos cierto que, por la manera de estar redactada, por el contexto o la descripción, tanto de los lugares como de los personajes que la componen, toda ella muestra con evidencia connotaciones arcaicas. Dentro de ese campo medievalista, se observan características diversas; tanto desde el ambiente místico, como el religioso, pasando por el plano de las supersticiones, respecto al contenido, e igualmente en el análisis del plano formal. Todo ello denota connotaciones con un ambiente de corte medieval.

Acudimos a algunas ediciones de la novela para afianzar nuestras ideas sobre el carácter medieval de la misma. Fijándonos, por ejemplo, en la edición de *Flor de santidad* realizada por A. López Casanova, observamos las reflexiones que éste hace sobre el título y subtítulo, que nos ayudan a catalogarla como novela medievalista. Refiriéndose a la protagonista, el crítico comenta que a Ádega, por su nombre, se la puede relacionar con los signos del martirologio. Esto ya se comentó en su momento a la hora de analizar la novela. Opina asimismo que, en lo referente al vocablo flor, en relación con la protagonista, “flor podría actualizar también el valor simbólico de *centro espiritual* (figura arquetípica del alma), y, en esa línea, receptáculo de la actividad de lo celeste.” (López Casanova, 1995: 24). Estas consideraciones sirven para relacionarla también con el aspecto religioso. Respecto a la dimensión de intemporalidad, refiriéndose en este caso al subtítulo *-historia milenaria-*, opina A. López Casanova, que “...se abre a una leyenda de carácter hagiográfico proyectada (“milenarismo”) sobre un fondo cuasi intemporal o que, quizás mejor, correspondería a un tiempo mítico (lo que, naturalmente reforzaría su sentido ejemplar.)” (López Casanova, 1995: 24).

Del mismo modo opina M. P. Díez de Taboada, en su edición a la novela, refiriéndose a la coordenada intemporal en que está ambientada y señalando que el autor lo ha hecho de manera intencionada: “...la época es imprecisa, intencionalmente alejada del presente por diversos recursos distanciadores que nos sitúan en el ayer indeterminado de las leyendas y de los cuentos populares, una época tan remota que puede ser compendio y resumen de todos los tiempos.” (Díez Taboada, 1993: 36-37).

Otra característica por la que se puede situar a la novela en época remota, son los rasgos de carácter medieval o primitivo cuyos orígenes pueden encontrarse en figuras castellanas literarias medievales, como anota nuevamente M. P. Díez Taboada en su edición. En ella, señala diversos ejemplos que están en relación con las obras de los autores medievales. Por ejemplo, en un pasaje de la novela en el que se describe a los perros que asoman feroces, con la cabeza erguida, arregañados los dientes, dice la crítica que recuerda la descripción del Demonio en forma de can, perteneciente a una de los milagros narrados por Gonzalo de Berceo, concretamente el milagro XX, ‘El clérigo embriagado’ de *Los milagros de Nuestra Señora*. (Díez de Taboada, 1993: 77). Del mismo modo, opina M. P. Díez de Taboada, que el “personaje del ciego Eclectus que aparece en la novela, con ‘los añejos decires de los jocundos arciprestes aficionados al vino y a las vaqueras y a rimar coplas’ es una alusión directa al Arcipreste de Hita.” (Díez de Taboada, 1993: 77). Acude también la crítica a otro personaje que aparece en la novela, Malpocado, que acompaña al ciego en sus andanzas, y ésta lo compara con Lázaro de Tormes.

Nos adentramos en la novela para hacer un análisis más exhaustivo sobre sus características primitivas y poder calificarla con mayor razón como novela *prerrafaelita* medieval. Para ello nos fijaremos, en

primer lugar, en el plano argumental; aquí podremos ver los diversos elementos de perfil cultural que lo componen, como pueden ser los propios del discurso primitivo medieval. Pasaremos después al plano formal, para analizar los recursos lingüísticos, estilísticos, iconográficos ya que todo ello nos llevará a comprobar que *Flor de santidad* pone de manifiesto su vinculación con los presupuestos *prerrafaelitas* medievales.

#### Plano argumental:

Dada la mencionada atemporalidad de la narración planteada por el autor pero, no obstante, el referido medievalismo de fondo que parece trascender, pasamos a centrarnos en cuatro aspectos que nos parecen significativos dentro de la novela y que, de alguna manera, vienen a sustituir una más precisa coordenada espacio temporal. Estos aspectos son las descripciones de la protagonista, la presencia de lo supersticioso, las historias que cuentan los viejos pastores y las descripciones del entorno natural. Y aún más, hay una primera connotación de corte medieval que parece imbuir la totalidad de la novela. Se trata del recorrido que hacen los peregrinos que van a Santiago y que nos introduce en la acción. En este caso, es el peregrino que llega al lugar donde habita la pastora, y ésta cree ver en él una manifestación sobrenatural. El peregrino le dice que viene de los santos lugares, de Jerusalén y, recorriendo los santuarios de los caminos, se dirige a Santiago.

Respecto de las descripciones a propósito de la protagonista, comenzaremos por los comentarios sobre Ádega, pues son los que otorgan mayor importancia al contexto *prerrafaelita* medieval. Apenas iniciada la novela, el narrador la describe en el entorno primitivo adecuado:

“Sentada al abrigo de unas piedras célticas, doradas por líquenes medievales, hilaba una pastora.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 606)

Como observamos, el léxico empleado revela ese carácter arcaico que el autor pretende poner de relieve; las expresiones ‘piedras célticas’ o ‘líquenes milenarios’ lo corroboran, incluso en el primer caso incidiendo en un probable perfil galaico. Al mismo tiempo, se aprecia la figura de la pastora en posición estática, a modo de estampa *prerrafaelita*; unido a esto se advierte la tarea que la entretiene como es hilar por medio de la rueca, otro elemento primitivo e incluso mítico.

El narrador continúa afianzando esa estampa de retablo medieval valiéndose de las frases siguientes:

“Inmóvil en medio de la mancha movediza del hato, con la rueca afirmada a la cintura y las puntas del capotillo mariñán vueltas sobre los hombros, aquella zagala parecía la zagala de las leyendas piadosas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 606)

Acto seguido, los rasgos físicos de la pastora, afianzan aún más las connotaciones primitivo-medievales:

“Tenía la frente como la miel y la sonrisa cándida. Las cejas eran rubias y delicadas, y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes como preces.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 606)

Son numerosas las ocasiones en las que Valle-Inclán emplea la metáfora ‘violeta azul’ para referirse a los ojos de Ádega. Señalamos algunas de ellas:

“Las violetas de sus ojos sonrieron, y aquella sonrisa de inocente arrobo tembló en sus labios y como óleo santo derramóse sobre su faz.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 629)

En otra ocasión dirá:

“Ádega levantó hasta el peregrino las tímidas violetas de sus ojos.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 631)

Otros aspectos que determinan el carácter medieval son los que emplea el narrador para describir tanto la voz de la pastora, como su lenguaje. Así nos dice que: la voz “era monótona y cantarina”, y respecto al lenguaje que ésta utiliza, observamos el tono intencionado del narrador al afirmar que:

“...hablaba el romance arcaico, casi visigodo de la montaña.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 607)

Las primeras noticias que encontramos en la obra sobre la protagonista es que Ádega es huérfana y unos venteros la recogen. Éstos la tratan como a una esclava pero ella:

“No se rebelaba nunca contra los malos tratamientos. Las mujerucas del casar encontrábanla mansa como una paloma y humilde como la tierra.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 609)

Las características de mansedumbre y humildad que definen a la pastora, son otros de los variados ejemplos que denotan la intencionalidad del autor para situar la obra en ese contexto arcaico o medieval que venimos señalando. Pudiera ser así, si pensamos en la correspondencia de ese perfil con el de una literatura hagiográfica o, en su caso, con el del relato popular primitivo, referente cultural que veremos aparecer ante otro componente tratado más adelante. Por lo que ahora estamos observando, por ejemplo, otra descripción de la protagonista en la que el narrador sigue mostrando esas connotaciones de simplicidad y candor unidas al contexto medieval, es la siguiente:

“El alma de la pastora sumergíase en la fuente de la gracia, tibia como la leche de las ovejas, dulce como la miel de las colmenas, fragante como el heno de los establos. Sobre su frente batía como una paloma de blancas alas, la oración ardiente de la vieja Cristiandad, cuando los peregrinos iban en los amaneceres cantando por los senderos florecidos de las montañas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 630)

Cuando el peregrino llega al lugar y nadie quiere darle cobijo, la inocente pastora le invita a dormir en el establo. Ésta cree que el peregrino es la personificación de Jesucristo, por lo que accede a todo cuanto él le pide. Así describe el narrador nuevamente a la pastora:

“Sus ojos de violeta alzábanse en amoroso ruego, y sus labios trémulos permanecían entreabiertos en anhelo infinito.” (Valle-Inclán, 2002: t. i, 610)

En el momento en que ese otro protagonista intenta violarla, el narrador describe a aquella sencilla joven como una virgen mártir, en consonancia con su nombre, Águeda. Esta es otra connotación de primitivismo. Veamos el momento en el que tiene lugar la escena. El peregrino pone en el cuello de la pastora un rosario traído de Jerusalén. Cuando Ádega se resiste a sus intenciones, éste la amenaza con quitarle el rosario; entonces la joven le dice:

“-¡Ah, Señor, no haga eso!...

Guárdemele aquí. Donde quiera...

Y se desabrochaba el corpiño, y descubría la cándida garganta, como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 612)

A partir del momento en el que se consume la violación de la pastora, ésta se convierte en una visionaria. Podemos observarlo en la siguiente descripción, en la que de nuevo vemos ese contexto místico-medieval donde el narrador sitúa a la protagonista:

“Ádega parecía una iluminada llena de gracia saludadora. El sol naciente se levantaba sobre su cabeza como para un largo día de santidad. En la cima nevada de los montes temblaba el rosado vapor del alba como gloria seráfica.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616)

También las gentes la tenían en olor de saludadora. Así:

“... oyendo a la pastora, las mujeres se hacían cruces y los abuelos de blancas guedejas la bendecían con amor.

Andando el tiempo la niña volvió a tener nuevas visones. Tras aquellas nubes de fuego que las primeras veces deslumbraron sus ojos, acabó por distinguir tan claramente la Gloria que hasta el rostro de los santos reconocía.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 613)

No podemos pasar por alto un tema típicamente *prerrafaelista* como es la Anunciación. El autor se sirve del embarazo de la inocente pastora para ponerlo de relieve. Una vez que tiene lugar la violación de la joven, ésta no vuelve más por la venta y se dedica a recorrer los caminos. Los aldeanos escuchan sus lamentos que son a su vez la advertencia de una voz profética:

“¡Todos lo veréis, el lindo infante que me ha de nacer!... Conoceréisle porque tendrá un sol en la frente. ¡Nacido será de una pobre pastora y de Dios Nuestro Señor!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 639)

Cuando la joven llega a su nuevo hogar, el Pazo de Brandeso, se produce el milagro que ella anunciaba como una profecía. Una tarde en la que contempla a las espadoras cantando en momentos de beatitud y sosiego, ve reflejado en el agua el rostro de su hijo:

“Sentía pasar sobre su rostro el aliento encendido del milagro, y el milagro acaeció. Al inclinarse para beber en la fuente que corría escondida por el laberinto de arrayanes, las violetas de sus ojos vieron en el cristal del

agua, donde temblaba el solo poniente, aparecerse el rostro de un niño que sonreía. Era aquella aparición un santo presagio. Ádega sintió correr la leche por sus senos, y sintió la luz saludadora del que era el Hijo de Dios Nuestro Señor.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 660)

A continuación, el narrador profundiza en el tema para continuar comparándolo con la Anunciación de la Virgen, haciendo presente apariciones celestiales:

“Después sus ojos dejaron de ver: Desvanecida al pie de la fuente, sólo oyó, un rumor de ángeles que volaban. Recobróse pasado mucho tiempo, y sentada sobre la yerba, haciendo memoria del cándido y celeste suceso, lloró sobrecogida y venturosa. Sentía que en la soledad del jardín, su alma volaba como los pájaros que se perdían cantando en la altura.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 660-661)

Sin embargo, la pastora no pretende dicha comparación pues su humilde condición no se lo permite. Así lo vemos en el diálogo entre ésta y la dueña del Pazo cuando advierte a los criados que Ádega tiene el ramo cativo; la joven le responde con palabras que pronuncia cada vez que se refiere al hijo que lleva en su seno:

“– Anciana sois, mas aún así habéis de ver al hijo mío... Conoceréisle porque tendrá un sol en la frente. ¡Hijo será de Dios Nuestro Señor!

La dueña levantaba los brazos, como una abuela benévola y doctoral:

– ¡Considera, rapaza, que quieres igualarte con la Virgen María!

Ádega, con el rostro resplandeciente de fervor, suspiraba humilde:

¡Nunca tal suceda!... bien se me alcanza que soy una triste pastora, y que es una dama muy hermosa la Virgen María. Mas a todos vos digo que en las aguas de la fuente he visto la faz de un infante que al mismo tiempo hablaba dentro de mí...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 661-662)

Después de extraer de la novela las connotaciones que definen a Ádega como mujer *prerrafaelita* medieval, nos detendremos en analizar otro de los componentes que abundan en el texto, como son los elementos de superstición, rasgos propios también del discurso medieval. En este sentido, comenzamos por señalar la presencia de lo mágico, lo milagrero, lo supersticioso, tanto en el plano negativo como positivo. Nos referiremos, en primer lugar, a las descripciones concedidas a Ádega bajo el prisma de lo supersticioso, pudiendo observar que la pastora:

“...llevaba en el justillo cruces y medallas, amuletos de azabache y faltriqueras de velludo que contenían brotes de olivo y hojas de misal.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 606)

En otra ocasión se nos dice que Ádega

“... parecía una iluminada llena de gracia saludadora.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616)

En contraposición a la figura de Ádega, la protagonista femenina, está el peregrino como personificación

del mal dentro de la obra. Su presencia origina la muerte de ovejas y corderos, pues, cada vez que él llega a la venta, muere algún animal.

Como otros elementos de superstición podemos señalar los conjuros que en repetidas ocasiones se realizan sobre los animales. Así, vemos cómo la ventera los realiza con las ovejas:

“...trazándoles en el testuz signos de conjuros con sus toscos dedos de labriega...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 617)

La ventera ordenaba a la pastora que también ella debería hacer lo mismo:

“...y la ventera, en medio del rebaño, la miraba con ojos llenos de brujería:  
-¡Levántate, rapaza!... No dejes escapar la oveja... Hazle en la testa el círculo del rey Salomón que deshace el mal de ojo... ¡Con la mano izquierda, rapaza!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 617)

Hemos de fijarnos en otras expresiones que denotan superstición. La ventera se dirige hacia el molino con el fin de que el molinero pueda curar a las ovejas. Durante su recorrido en compañía de la pastora, un zagal les pregunta adónde se dirigen, con estas palabras:

“-¿Van adonde el saludador?... ¡A mi amo le sanó una vaca! Sabe palabras para deshacer toda clase de brujerías.”(Valle-Inclán, 2002: t. I, 621)

Continuamos señalando otros ejemplos relacionados con el tema de lo supersticioso. Cuando llegan al molino, la ventera se lamenta de que sus ovejas mueran, cosa que antes no ocurría. Se dirige al molinero con estas palabras:

“-¿No sabe un ensalmo para romper el embrujo?” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 623)

Éste responde que no tiene autoridad para hacerlo puesto que el abade no se lo consiente; pero ante la insistencia de la mujer, el viejo molinero se decide a llevarlo a cabo:

“- Le haremos el ensalmo sin que lo sepa el señor abade.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 623)

Cuando la pastora llega a la venta con el cordero moribundo, se observan de nuevo los modos supersticiosos utilizados por la ventera, que se dispone a realizar una vez más los conjuros:

“Sentada al pie del fuego repetía una y otra vez, al mismo tiempo que trazaba en el testuz del cordero el círculo del Rey Salomón:  
-¡Brujas, fuera! ¡Brujas, fuera! ¡Brujas, fuera!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 634)

Otros ejemplos de superstición aparecen en la obra. En repetidas ocasiones, al dirigirse las mujeres a Ádega, lo hacen refiriendo que la muchacha tiene el mal cativo. Cuando la pastora descubre al peregrino

muerto, exclama que éste era Dios Nuestro Señor. El narrador describe de la siguiente manera la respuesta por parte de las mujeres:

“Las aldeanas la miraban supersticiosas y desconfiadas. Descendían santiguándose:

-¿Qué dices, rapaza?

Ádega gritaba con la boca convulsa:

-¡Era Dios Nuestro Señor! Una noche vino a dormir conmigo en el establo [...]

Las mujerucas volvían a santiguarse:

-¡Tú tienes el mal cativo, rapaza!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 638)

Dichas mujeres continuaban haciendo comentarios entre ellas:

“- Ese peregrino llevaba ya tiempo corriendo por estos contornos.

- ¡Famoso prosero estaba!

- Y la rapaza, cómo diz que era Dios Nuestro Señor?

- La rapaza tiene el mal cativo.

- ¡San Clodio Glorioso, y puede ser que lo tenga!

Las mujerucas hablaban reunidas en torno de la fuente, sus rostros se espejaban temblorosos en el cristal, y su coloquio parecía tener el misterio de un cuento de brujas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 639)

Cuando Ádega llega al Pazo de Brandeso, las gentes que habitan el lugar, la definen de nuevo como una poseída.

“A veces las violetas de sus ojos fosforescían con extraña lumbre en el cerco dorado de sus pestañas, y la dueña de los cabellos blancos que juzgaba ver en ellos la locura, santiguábase y advertía a los otros criados.

-¡Tiene el ramo cativo!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 661)

Ante la superstición, tanto por parte de los criados como de la señora del Pazo, de que la zagala está endemoniada, ésta manda llamar al abad para que decida si realmente la joven está poseída por los malos espíritus. Aquí encontramos un motivo más de justificación arcaica o primitiva en la novela. El abad leía los exorcismos ante la joven arrodillada. Así lo expone el narrador:

“Ádega se arrodilló. Aquel latín litúrgico le infundía un pavor religioso. Lo escuchó llorando, y llorando pasó la velada. [...] En la sombra vio fulgar unos ojos, y temiendo que fuesen los ojos del Diablo, hizo la señal de la cruz. Llena de miedo intentó recogerse y rezar, pero los ojos, apagados un momento, volvían a encenderse sobre los suyos. Viéndolos tan cerca extendía los brazos en la oscuridad, queriendo alejarlos: Se defendía llena de angustia gritando:

-¡Arreniégotel! ¡Arreniégotel!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 662-663)

También la pastora está convencida de que el demonio cohabita con ella. Ante sus gritos, la dueña acude para ver qué sucede:



“Ádega, incorporada en su lecho, batallaba contra su sombra:

-¡Mirad allí el Demonio!... ¡Mirad cómo se ríe! Queríase acostar conmigo y llegó a oscuras: ¡Nadie lo pudiera sentir! Sus manos velludas anduviéronme por el cuerpo y estrujaron mis pechos: Peleaba por poner en ellos la boca, como si fuese una criatura. ¡Oh! ¡Mirad dónde asoma!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 663)

Insiste el narrador en repetir la acción del demonio mancillando a la inocente zagala, a la vez que contrapone el destino al que aspira la pastora y en cuya confianza está presente el tema de la Anunciación, como ya hemos podido observar, ya que la protagonista está convencida de que la criatura que lleva en su seno es fruto de su unión con Dios, representado en la figura del peregrino:

“Su boca negra quería beber en mis pechos... No son para ti, Demonio Cativo, son para el hijo de Dios Nuestro Señor. ¡Arrenegado seas, Demonio! ¡Arrenegado!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 663)

A partir de ese momento, la dueña del Pazo decide enviar a la joven a la romería de Santa Baya de Cris-tamide donde se desarrolla una de los momentos más importantes de la novela respecto al plano de lo supersticioso. Era costumbre conducir a las mujeres endemoniadas a dicha romería para sumergirlas, a media noche, en el mar y que éstas recibieran siete baños con las olas de la playa, mientras los aldeanos cantaban. También conducen a Ádega para que cumpla con este rito. Las endemoniadas gritan blasfemias contra ella. Al concluir la ceremonia, la dueña y el criado regresan al pazo. En ese momento, la dueña comenta con el criado que la joven puede estar embarazada:

“-¿No has reparado cosa ninguna cuando sacamos del mar a la rapaza? La verdad, odiaría condenarme por una calumnia, mas pareceme que la rapaza está preñada...

Y velozmente, con escrúpulos de beata, trazó una cruz sobre su boca sin dientes.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 666-667)

Una vez analizados los aspectos relacionados con el tema de la superstición, pasamos a señalar otras manifestaciones propias del arcaísmo medieval como son las historias que cuentan los viejos pastores. Entre ellas se encuentran aquellas protagonizadas por hermosas y misteriosas mujeres que hacen enloquecer a los hombres y que nos remiten a la *Belle dame sans merci* de John Keats, que tanto influjo ejerció en Dante Gabriel Rossetti (v. 1. 3. c. 2. p.49). Por su parte, en la novela de Valle-Inclán esa presencia aparece con el sobrenombre de la *reina mora*, figura femenina que remite, en esta ocasión, a cuentos castellanos. Citamos el texto de *Flor de Santidad* que comentaremos a continuación:

“Los pastores también contaban milagros y prodigios: Historias de ermitaños, de tesoros ocultos, de princesas encantadas, de santas apariciones. Un viejo, que llevaba al monte tres cabras negras, sabía tantas, que un día entero, de sol a sol, podía estar contándolas. Tenía cerca de cien años [...] Un coro infantil de pastores escuchaba siempre los relatos del viejo: Había sido en aquel buen tiempo lejano, cuando se le apareciera una dama sentada al pie de un árbol, peinando sus largos cabellos con peine de oro.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 640)

Se observa, en primer lugar, la tradición oral, propia para la transmisión de leyendas y cuentos legenda-

rios, así como la aparición del personaje fantástico femenino, principal protagonista de la leyenda. A continuación veremos cómo el argumento cobra mayor intensidad con la misteriosa aparición de la dama:

“Oyendo al viejo, algunos pastores murmuraban con ingenuo asombro:

-¡Sería una princesa encantada!

Y otros, sabedores del suceso, contestaban:

-¡Era la reina mora, que tiene prisionera un gigante alarbio!...

El viejo asentía moviendo gravemente la cabeza, daba una voz a sus cabras para que no se alejasen, y proseguía:

-¡Era la reina mora!... A su lado, sobre la yerba, tenía abierto un cofre de plata lleno de ricas joyas que rebrillaban al sol... El camino iba muy desviado, y la dama, dejándose el peine de oro preso en los cabellos, me llamó con la su mano blanca, que parecía una paloma en el aire. Yo, como era rapaz, dime a fujir, a fujir...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 640-641)

Para que el relato sea más sugestivo, el viejo se incluye en él como protagonista, infundiendo al mismo tiempo las connotaciones malévolas aplicadas a la dama. Se observa el empleo del infinitivo ‘fujir’ por huir. Por su parte, los pastores, en su candidez, desean que también a ellos se les aparezca alguna vez la dama misteriosa:

“Y los pastores interrumpían con candoroso murmullo:

-¡Si a nos quisiera parecerse!

El viejo respondía con su entonación lenta y religiosa, de narrador milenario:

-¡Cuantos se acercan, cuantos perecen encantados!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 641)

En la respuesta del viejo puede verse la citada comparación de la dama misteriosa con la mencionada *Belle dame sans merci* y sus connotaciones de mujer fatal, pues, debido a su encanto, el caballero que se le aproxime llegará a perecer.

El narrador, de nuevo pone de manifiesto esa retrasmisión oral con la intención de resaltar el carácter milenario y arcaico de la leyenda:

“Y aquellos pastores que habían oído muchas veces la misma historia, se la explicaban a otros pastores que nunca la habían oído. El uno decía:

- Vos no sabéis que para encantar a los caminantes, con su gran hermosura los atrae.

Y otro agregaba:

-Tengo oído que les pregunta cuál de todas sus joyas les place más, y que ellos, deslumbrados, viendo tantos broches, y cintillos y ajorcas, y joyeles, pónense a elegir, y así quedan presos en el encanto.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 641)

Como otro de los elementos importantes del discurso medieval *prerrafaelista*, señalaremos las descripciones del entorno natural. En ellas puede apreciarse el inconfundible estilo de Ramón del Valle-Inclán, representando en esas descripciones auténticas cuadros *prerrafaelistas*, como veremos a continuación:

“La campiña se despertaba bajo el oro y la púrpura del amanecer que la vestía con una capa pluvial [...] Los aromas de las eras verdes esparciábanse en el aire como alabanzas de una vida aldeana, remota y feliz. En el fondo de las praderas el agua detenida en remansos, esmaltaba flores de plata: Rosas y lises de la heráldica celestial que sabe la leyenda de los Reyes Magos y los amores celestiales de las santas princesas. En una lejanía de niebla azul se perfilaban los cipreses de San Clodio Mártir rodeando el Santuario, oscuros y pensativos en el descendimiento angélico de aquel amanecer, con las cimas mustias ungidas por el ámbar de la luz.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616)

Señalamos asimismo una descripción muy propia de Ramón de Valle-Inclán, pues hemos podido hallarla en diversas obras suyas, como es la comparación del fenómeno natural de las cumbres de las montañas con los senos femeninos. Lo vimos en el inicio de la *Sonata de primavera*, y pudimos verla también en el cuento de *La Niña Chole*, si pensamos en los textos aquí tratados (v. 3. 2. b. 3. p. 206). En esta ocasión, ese símil figura en la Quinta Estancia, al comienzo del capítulo IV, cuando describe los lugares por donde transita Ádega en compañía de la anciana y su nieto; éstos últimos, como la primera, buscan un lugar donde poder subsistir:

“Pasaba el camino entre dos lomas redondas e iguales como los senos de una giganta, y la pastora se detuvo mostrándole a la vieja una sombra lejana...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 651)

Los detalles sobre las descripciones del entorno natural como ejemplo de narración en la que abundan las personificaciones y sinestesias son interminables. Veamos, a modo de muestra, las siguientes:

“Susurraron largamente los maizales, levantóse la brisa crepuscular [...] Habíase puesto el sol, y el viento de la tarde pasaba como una última alegría sobre los maizales verdes y rumorosos. El agua de los riegos corría en silencio por un cauce limoso, y era tan mansa, tan cristalina, tan humilde, que parecía tener alma como las criaturas del Señor.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 652)

“Aquellas campanas de aldea, piadosas, madrugadoras, sencillas como dos viejas centenarias.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 627)

“En una revuelta del río, bajo el ramaje de los álamos que parecen de plata antigua, sonríe un molino.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 621)

“En la soledad del paraje, oíase bravío y ululante el mar lejano, como si fuese un lobo hambriento escondido entre los pinares.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 627)

“Ríen los arroyos, murmuran las arboledas, y aquel camino de verdes orillas, triste y desierto, se despierta como viejo camino de sementeras y de vendimias.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 644)

En el párrafo siguiente se observa de nuevo la expresión referida a los cipreses de San Clodio ‘oscuros y pensativos’ utilizada por el narrador en diversas ocasiones, tanto para describir el final del día como

el amanecer, tal y como se ha comentado con anterioridad (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616); en este nuevo caso la emplea para describir el atardecer, atribuyendo a las cimas los colores apropiados del crepúsculo vespertino:

“Bajo aquel sol amable, que luce sobre los montes, cruza por los caminos la gente de las aldeas. En una lejanía de niebla azul se divisan los cipreses de San Clodio, oscuros y pensativos, con las cimas ungidas por un reflejo dorado y crepuscular.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 649)

Plano formal:

Respecto a la sintaxis empleada por el autor, nos fijaremos en la descripción del anciano mientras realiza el ensalmo. Se aprecia como la cadena descriptiva utilizada por el narrador, potencia la plasticidad propia del cuadro *prerrafaelista* que reconocemos en la iconografía utilizada:

“La ventera escuchaba al saludador con las manos juntas y los ojos húmedos de religiosa emoción. Sentía pasar sobre su rostro el aliento del prodigio. Un rayo de sol atravesando los sarmientos de la parra, ponía un nimbo de oro sobre la cabeza plateada del viejo.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 623)

La segunda vez que aparece el peregrino, otro cordero enferma. A Ádega, que tiene que llevar el cordero en brazos, durante todo el recorrido de los rebaños hasta llegar a la venta, las fuerzas le flaquean y ya empieza a anochecer. Fijémonos en las expresiones que utiliza para decir a los demás pastores que la esperen:

“-¡No me dejar aquí sola! ¡Esperadme!” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 634)

En este caso, es la forma verbal y la propia estructura sintáctica lo que concede a la escena un mayor énfasis arcaico, mediante la expresión de resonancia popular o rústica. En esa dirección, podemos ver cómo se repiten siempre licencias gramaticales con respecto a los pronombres unidos al verbo en posición enclítica, con el fin de dar mayor protagonismo a la estructura arcaica. Los ejemplos son abundantes:

“El nuevo abade llegóse una tarde por el quintero y quería descomulgarlo. Con todo no deje de ir a verle.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 618)

“-¡Válanos Dios, si esta feria es como la pasada!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 620)

“Conócese que trae agua la presa.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 622)

“¡Bien se conoce que no son tuyas las ovejas! Tú dejaríaslas morir sin procuraes remedio.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 626)

Estos ejemplos de pronombres enclíticos no sólo se encuentran en los diálogos entablados por los personajes que aparecen en la narración, sino que también los emplea directamente el mismo narrador. Citaremos algunos:

“Ádega despertábase a veces en medio de su sueño.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 625)

“Por la mañana, al entrar en el aprisco, parecíale hallar la tierra movediza.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 626)

“Destacábase sobre el cielo que argentaba la luna, y percibíase el azul de la noche estrallada.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 626)

“Ádega, que dormitaba sentada al pie del fuego, incorporóse con sobresalto.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 626)

“Destacábase sobre el rojizo resplandor de la jara que restallaba en el hogar...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 627)

En el campo léxico, la novela da sobrados elementos de primitivismo. Además del discurso retórico, en el párrafo siguiente observamos, en el vocabulario empleado por la ventera, expresiones relacionadas con épocas arcaicas. Cuando ésta se dirige hacia el molino con la intención de que el molinero aplique algún remedio para sus ovejas, reconociendo en el camino a la nieta, le dirige estas expresiones:

“¡Eh, moza!... Tú, rapaza de Cela!... Escucha una fabla.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 618)

La ventera le pregunta si puede ir a visitar a su abuelo. Nuevamente utiliza vocablos primitivos:

“Mas el ir agora donde tu abuelo es solamente por ver si me da remedio contra el mal del ganado.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 618)

Si continuamos con el diálogo entre la muchacha y la ventera, vemos, a continuación, diversos recursos que justifican las connotaciones medievales del texto:

-“Tanto no le podré decir. Remedio contra todos los males, así de natural como de brujería, en otro tiempo lo daba, mas agora ya no quiere curar como enantes. El nuevo abade llegóse una tarde por el quintero y quería descomulgarlo. Con todo no deje de ir a verle.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 618)

En el párrafo se dan diversas voces que conllevan el carácter arcaico del lenguaje empleado. Nuevamente encontramos el vocablo ‘agora’ por ahora, o ‘abade’ por abad. Observamos, además, la preposición *en*, unida al adverbio *antes* ‘enantes’, evidente arcaísmo. Anotamos también un diálogo entre varios aldeanos que se dirigen a la feria del ganado, en el cual se destaca una muestra más de lo arcaico o quizás meramente popular mediante la presentación de unir el rasgo fonético, como es la omisión de la ‘g’ en el grupo ‘lg’. Así, uno de ellos se lamenta:

“-¡Válanos Dios, si esta feria es como la pasada!...” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 620)

Tales recursos ya cabe entenderlos como de alcance estilístico a favor de la configuración primitivista del ámbito relatado. A ello añadiremos la presencia de estrictas figuras literarias. Retomamos, por ejemplo,

la cita ya mencionada con anterioridad (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616; v. p 349) cuando nos fijábamos en las descripciones del entorno natural para comprobar el vocabulario empleado por el autor relacionado con la pintura *prerrafaelista*. A continuación volvemos a ella para señalar el paso de las sinestesias a la metáfora a la hora de describir el efecto del amanecer sobre la campiña:

“La campiña se despertaba bajo el oro y la púrpura del amanecer que la vestía con una capa pluvial [...] Los aromas de las eras verdes esparciábanse en el aire como alabanzas de una vida aldeana, remota y feliz. En el fondo de las praderas el agua detenida en remansos, esmaltaba flores de plata: Rosas y lises de la heráldica celestial que sabe la leyenda de los Reyes Magos y los amores celestiales de las santas princesas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616)

Pero además, cabe apreciar en qué medida el uso de tales figuras repercute en la configuración de los elementos *prerrafaelistas*. Si nos fijamos en los colores que el autor atribuye a la campiña, sabemos que son propios de la plástica del movimiento. Otro tanto sucede con la metáfora empleada para el agua al decir que ésta ‘esmaltaba flores de plata’, refiriéndose a la flor de lis y a las rosas que adornan la heráldica celestial; en este caso, el autor se sirve una vez más de motivos religiosos trasladándose a leyendas que hablan de las santas princesas, así como a la de los Reyes Magos. Es decir, si una vez más advertimos la referencia a motivos *prerrafaelitas* medievales, apreciamos que estos se potencian mediante los usos expresivos elegidos por él. En este sentido, fijémonos en el texto siguiente:

“En una lejanía de niebla azul se perfilaban los cipreses de San Clodio Mártir rodeando el Santuario, oscuros y pensativos en el descendimiento angélico de aquel amanecer, con las cimas mustias ungidas por el ámbar de la luz.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 616)

Vemos aquí, con idéntica intención, el uso de la personificación de los ‘cipreses pensativos’ junto a la sinestesia evidente al atribuir a las cimas el adjetivo ‘mustias’. Junto a todo ello, y casi por acumulación de figuras, otra licencia lingüística que evidencia el autor es la comparación del amanecer con el descendimiento angélico, más propio de una pintura que del fenómeno natural. Elementos, todos ellos encadenados, que el autor emplea para dar mayor belleza a la narración, al tiempo que nos traslada a un nivel plástico en el que no sabemos distinguir cual de ellos sea el de mayor relieve.

El párrafo siguiente muestra otro ejemplo de quietud *prerrafaelita* medieval al describir los rebaños, junto a la pastora, Ádega:

“Allá en la lejanía, por la falda del monte, bajaban esparcidos algunos rebaños [...] oíase en la quietud apacible de la tarde el tañido de las esquilas y las voces con que los zagales guiaban. Ádega arreó sus ovejas, y antes de salir al camino las llevó a que bebiesen en la fuente del atrio. Bajo los húmedos laureles, la tarde era azul y triste como el alma de una santa princesa. Las palomas familiares venían a posarse en los cipreses venerables, y el estremecimiento del negro follaje al recibir las uníase al murmullo de la fuente milagrosa cercada de laureles, donde una mendiga sabia y curandera ponía a serenar el hinojo tierno con la malva del olor. Y el sonoro cántaro cantaba desbordando con alegría campestre bajo la verdeante teja de corcho que aprisionaba y conducía el agua. Las ovejas bebían con las cabezas juntas, apretándose en torno del brocal cubierto de musgo. Al

terminar se alejaban hilando agua del hocico y haciendo sonar las esquilas.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 632-633)

En la primera parte del párrafo están presentes varios tópicos *prerrafaelitas* medievales, como son, la comparación de la ‘tarde azul’ con ‘el alma de una santa princesa triste’; las ovejas bebiendo en la ‘fuente del atrio’; las palomas que se posan en los ‘cipreses venerables’. A continuación se ve el signo supersticioso con ‘la mendiga sabia y curandera’ poniendo a serenar las plantas curativas; termina el párrafo describiendo el ritual de las ovejas cuando se acercan y se alejan de la fuente, con esa minuciosa descripción que compara el agua que se desprende del hocico de las ovejas con la acción de hilar.

Lo que habrá que apreciar ahora es en qué medida esos tópicos, insertados en el mencionado quietismo, cobran ese alcance mediante la sujeción del ejercicio descriptivo a un determinado ritmo de cariz sintáctico. Dentro de los recursos estilísticos que nos parecen evidentes, señalamos la aliteración que emplea para describir el agua; parece como si pudiéramos oír el rítmico sonido del agua al caer: ‘el sonoro cántaro cantaba desbordando con alegría campestre...’. Anotamos igualmente otro párrafo situado a continuación, con expresiones semejantes respecto a la descripción de la tarde, así como a las ovejas:

“Los rebaños ondulaban por un sendero de verdes orillas, largo y desierto, que allá en la lejanía aparecía envuelto en el rosado vapor de la puesta solar [...] Extendiase en el aire una palpitación de sombra azul, religiosa y mística como las alas de esos pájaros celestiales que al morir el día vuelan sobre los montes llevando en el pico la comida de los santos ermitaños.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 633)

Lo primero que se destaca es la descripción del crepúsculo vespertino como ‘el rosado vapor de la puesta solar’; aspecto que nos remite a Rubén Darío ya que, tanto en su libro *Los raros* como en el poema *El reino interior* (v. 3. 2. a. pp.152-153 y 166-169) el poeta nicaragüense evoca al medieval Domenico Cavalca. En el poema citado Rubén Darío señala, en varias ocasiones, los tonos rosados que el autor medieval emplea para describir aquellos aspectos que le brinda la naturaleza como es ‘la tierra rosada’. Asimismo destacamos cómo de nuevo Valle-Inclán hace referencia al empleo del color azul aplicado a la sombra. Hemos de señalar el uso de varios adjetivos para un solo sustantivo, lo que le da al discurso una riqueza descriptiva, como si de una pintura se tratara; así, en el aire se da una palpitación de sombra ‘azul’ ‘religiosa’ y ‘mística’; al mismo tiempo vemos la aplicación de cualidades que no son propias de la sombra, como los vocablos ‘religiosa’ y ‘mística’, lo cual quiere decir que el autor se ha servido una vez más, de personificaciones para enriquecer el discurso narrativo.

Como un ejemplo más de enriquecimiento de dicho discurso, anotamos el siguiente párrafo en el que están presentes varias personificaciones o sinestesias que lo confirman; ahora se trata de un amanecer:

“Lentamente el sol comienza a dorar la cumbre de los montes. Brilla el rocío sobre la yerba, revolotean en torno de los árboles con tímido aleteo los pájaros nuevos, ríen los arroyos, murmuran las arboledas, y aquel camino de verdes orillas, triste y desierto, se despierta como viejo camino de sementeras y vendimias.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 664)

El párrafo siguiente podría servir para cualquier descripción paisajística, a la que se añade un toque arcaico o primitivo con la presencia de la autoridad eclesiástica, es decir, mediante la inserción de un determi-

nado protagonismo con carga simbólica:

“Por medio del sendero cabalga lentamente el Señor arcipreste, que se dirige a predicar en una fiesta de aldea. A su paso salmodian la vieja, la pastora y el nieto:

-¡Santos y buenos días nos dé Dios.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 644)

Pero en otras ocasiones, será el recurso lingüístico el medio de dotar a la escena de un valor o sentido añadido. Por ejemplo, en el capítulo II de esta misma Estancia, un párrafo nos lleva a la comparación del mismo con una estampa *prerrafaelita*. Ádega ha llegado a su nuevo hogar. El narrador la retrata en un lugar idílico, mientras las mujeres realizan sus trabajos. Destáquese en la cita siguiente y pensando en esa función la presencia de adjetivos como ‘triste’, ‘feliz’, ‘cándida’, ‘de oro’, ‘perpetua’, ‘señorial’ o ‘azul’:

“Las espadadoras trabajan por tarea, y habiendo dado fin el primer día poco después de la media tarde, se esparcieron por el jardín, alegrándolo con sus voces. Ádega bajó con ellas: Sentada al pie de una fuente, atendía sus cantos y sus juegos con triste sonrisa. Las vio alejarse y se sintió feliz. Sus ojos se alzaron al cielo como dos suspiros de luz. Aquella zagala de cándida garganta y cejas de oro, volvía a vivir en perpetuo ensueño. Sentada en el jardín señorial bajo las sombras seculares, suspiraba viendo morir la tarde, breve tarde azul llena de santidad y de fragancia.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 660)

Vemos una vez más a la pastora como una mujer *prerrafaelita* medieval, la ‘zagala de cándida garganta y cejas de oro’, al mismo tiempo podemos compararla con las mujeres soñadoras de Dante Gabriel Rossetti. Y también nuevamente observamos el calificativo que el narrador emplea para describir la tarde: ‘tarde azul’. El azul es el color de los modernistas, inspirados en Rubén Darío, pero siempre Valle-Inclán, en la novela que venimos comentando, le imprime esa característica primitiva al añadirle el determinante ‘de santidad y fragancia’. Del mismo modo, podemos añadir unas líneas más adelante, otra connotación modernista, inspirada en el *prerrafaelismo* medieval, como es la comparación de la luz de la luna con la expresión religiosa de carácter eucarístico; a la vez que, la última frase del párrafo evoca la expresión franciscana de alabanza de todas las criaturas al Dios creador:

“Había salido la luna, y su luz bañaba el jardín, consoladora y blanca como un don eucarístico.” Las voces de las espadadoras, se juntaban en una palpitación armónica con el rumor de las fuentes y de las arboledas. Era como una oración de todas las criaturas en la gran pauta del Universo.” (Valle-Inclán, 2002: t. I, 661)

En el análisis realizado sobre la novela de Ramón del Valle-Inclán *Flor de santidad* se ha pretendido poner de relieve que la obra reúne las condiciones adecuadas para poder catalogarla como novela *prerrafaelita* místico-medieval, por lo que con ella señalamos una de las facetas que abarca el periodo *prerrafaelista* propiamente dicho. Consideramos, asimismo, que al llevar Valle-Inclán a su creación los indicios que nos permiten tal reconocimiento, él mismo no hace sino corresponderse con la poética defendida en no pocas ocasiones y en la que se advierte la adecuación entre el nivel expresivo y el argumental. En atención a esa correspondencia, transcribimos parte de *El arte de escribir*, texto que corresponde al ciclo de conferencias pronunciadas por el autor en Buenos Aires, en el año 1910:



“El arte de escribir es un largo y penoso aprendizaje con dos caras: el aprendizaje para ver lo que todas las cosas tiene de bello, y el aprendizaje para expresarlo.

Uno y otro deben hacerse unidos, porque así como la rima, por misteriosa asociación despierta ideal, así también la cosa de la asonancia, de las consonancias y de las repeticiones de un vocablo parece que alumbra y aviva la percepción para ver las cosas en la vida. [...].

Jamás el artista debe proponerse la imitación de un modelo por levantado que este se halle. Es preciso cavar en el huerto propio para obtener nuestras flores y nunca imitar la manera que decimos ‘clásica’ porque es casi siempre una mala comprensión de la literatura latina. [...]

Nada como la emoción para reglar lo que debe ser primero, y lo que debe ser después en una sucesión de cláusulas que no se enlazan, ni por un nexo gramatical ni por una relación lógica, sino de sensaciones. Este abuso de las relaciones lógicas y gramaticales es el principal defecto de la prosa clásica, donde todo se relaciona por puntadas de relativos, de preposiciones y conjunciones. Y la manera literaria de hoy, la que aún está en su amanecer pero ya parece augurar un hermoso día de sol, habrá de ser, ante todo, una manera emotiva. Para ello se apoya, principalmente, la imagen en el adjetivo y en el ritmo. El adjetivo y la imagen habían de servir tanto para precisar la condición real de las cosas como para alejarla, dándole vaguedad y encanto poético.” (Valle-Inclán, 1977: 136-138)

Hemos de aludir igualmente, como ya pudimos ver al hablar de Raimon Casellas, a la importancia que da el escritor a la nueva manera de escribir donde entran en juego las sensaciones provocadas por el mundo exterior. Así, en *La lámpara maravillosa*, Valle-inclán marca el recorrido que comporta el proceso de escribir, manifestándolo desde sus primeros momentos:

“En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico, aquel recuerdo borroso de algo que fueron, y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser. [...] Pero antes del empeño febril por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño de fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones. [...] Y cuando el arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo, semejante a un estado místico con momentos de arrobos y momentos de aridez y desgana. En esta rebusca, al cabo logré despertar en mí desconocidas voces y entender su vario murmullo, que unas veces me parecía profético y otras familiar, cual si de pronto el relámpago alumbrase mi memoria de mil años.” (Valle-Inclán, 2002, t. II: 1910)

Del mismo modo, reflejamos otras aclaraciones del escritor relacionadas con la nueva manera de escribir que puso de manifiesto en diversos artículos. Citamos el titulado *Modernismo*, extraído de la conferencia pronunciada por Ramón del Valle-inclán en Buenos Aires, el 5 de julio de 1903, en el cual expone de nuevo qué pretenden los artistas que buscan la modernidad:

“El modernismo consiste en que da sensaciones, que es lo verdaderamente personal.[...] El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta interpreta la vida por un modo suyo: es el exegeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡La

emoción! Los modos de expresarla son infinitos. Acaso no lo sea en el hecho real pero en el concepto estético, sí.” (Valle-Inclán, 1977: 145-146)

Las opiniones de O. Guerrero son válidas, una vez más, para cerciorarnos de las aportaciones que realizó el escritor a la innovación del lenguaje literario. Así lo expone la crítica: “Al hablar de modernismo hemos de admitir que Valle-Inclán tomó mucho de esta estética, pero, a su vez, también le hizo su gran aportación: vocabulario, imágenes..., que se pondrían de moda.” (Guerrero, 1977: 85).

#### **4.2.c. *El tercer mundo*, de Pilar de Valderrama.**

De las varias facetas que componen el *Prerrafelismo* deseamos centrar nuestra atención igualmente en la que se refiere al dantismo, donde su centro de mayor interés es la *donna angelicata*. Para corroborar esta faceta, se ha optado por estudiar la obra de una escritora, Pilar de Valderrama, como homenaje a una mujer que tanta importancia tuvo en la obra literaria del poeta Antonio Machado, de acuerdo con la información ordenada páginas atrás.

Si en el apartado dedicado a Pilar de Valderrama recuperábamos la opinión de C. de Castro sobre la dificultad de las escritoras coetáneas a la hora de ver representada su producción teatral (v. 3. 2. e p. 290), bastante tiempo después, P. Nieva de la Paz ha dedicado otro estudio a ese teatro de mujeres en el que destaca, no sólo los impedimentos que sufrieran, sino que además valora sus innovaciones en contraposición a las obras de autores consagrados. P. Nieva de la Paz lo expone así: “En un claro intento de renovación de las fórmulas más manidas del drama, varias de las autoras teatrales del corpus deciden explorar por los arriesgados senderos del poema dramático escribiendo unas obras que poco o nada tienen que ver con el teatro poético que cultivan varios escritores de teatro de más éxito en la época (Eduardo Marquina, José M<sup>a</sup> Pemán, Francisco Villaespesa...)” (Nieva de la Paz, 1993: 180-181).

Son varios los argumentos que esgrime P. Nieva de la Paz para exponer en qué consisten esas innovaciones en las obras teatrales puestas en la pluma de esas mujeres. Ante todo califica estas piezas teatrales de eminentemente líricas en contraposición a retratar la realidad, como habían hecho los autores hasta ese momento. Así lo expone la crítica: “El predominante lirismo de las obras adscritas al citado subgénero supone el abandono del consabido retrato ‘verosímil’ de la realidad convencional tanto como el alejamiento de los temas ‘épicos’ con que triunfan los escritores citados. Las autoras buscan por el contrario el acercamiento a una realidad más profunda y esencial, la realidad íntima. Poesía y énfasis en el aspecto psicológico del personaje son sus características más definitorias.” (Nieva de la Paz, 1993: 181).

Respecto a la pieza teatral de Pilar de Valderrama, otra de las características que anota P. Nieva de la Paz relacionadas con esas innovaciones es que el drama no termina con un final apropiado para un drama en sí, ya que este no llega a serlo realmente. Basándose la crítica en las palabras que pronuncia el marido de la protagonista, escritor de piezas teatrales, que desea escribir una obra nueva y diferente, diciendo que quiere escribir algo dramático sin drama, lo argumenta del siguiente modo: “ ‘Algo dramático sin drama’. Imposible definir mejor una obra como *El tercer mundo*, en la que se abandona el violento desenlace esperable para buscar una solución distinta, original, al drama del amor adúltero.” (Nieva de la Paz, 1993: 186).

Vemos, pues, cómo la evolución de este nuevo teatro, puesto en boca de mujeres, pretende llamar la

atención sobre el carácter psicológico de los personajes, como señala nuevamente P. Nieva de la Paz: “He aquí el primer elemento ‘nuevo’ de esta pieza dramática sin drama, el esposo engañado prefiere observar, provocar incluso encuentros y desenlaces, para utilizarlos como fuente de inspiración creativa.” (Nieva de la Paz, 1993: 186).

Plano argumental:

Como hemos venido planteando (v. 3. 2. e. p.301,302), comentamos una vez más que la temática de la obra teatral de Pilar de Valderrama *El tercer mundo* está ligada a su vida personal, pues representa lo que viven en la realidad la propia autora y Antonio Machado. El argumento equivale a la situación por la que los dos tienen que pasar. Hacemos mención a un poema que la autora inserta en el libro de sus memorias, escrito en los últimos momentos, cuando ya dejan de verse debido al cariz que toman los acontecimientos políticos y en el que cita, una vez más, ese *tercer mundo*. La composición se titula *Testamento de un amor imposible*. Pilar de Valderrama expone en él una hipótesis de lo que ocurriría suponiendo que ella muriese antes que él. Está compuesto de seis estrofas con cuatro versos de catorce sílabas cada uno; anotamos la cuarta estrofa, pues en ella dice:

“Si yo me muero antes, como en las noches nuestras  
en nuestro tercer mundo yo te iré a visitar.  
Me sentirás lo mismo que si estuviera viva,  
¡que para ti, esas noches, he de resucitar!  
(Valderrama, 1981: 53)

Y en la última estrofa señala:

“...Y al fin, irás un día a tenderte en el suelo.  
¿Cerca o lejos? ¡Qué importa! Por la vida pasó  
este amor sin mancharse, y al reencontrarnos luego,  
con mi mano en tu mano, te llevaré hasta Dios.”  
(Valderrama, 1981: 53)

Puede apreciarse, además, la intención de la autora que desea conducir al poeta hasta Dios como hiciera Beatriz con Dante. Ella misma se considera una *donna angelicata*.

El nudo de la obra teatral refleja las mismas situaciones vividas por Pilar de Valderrama. Así, la protagonista de la obra, Marta, es la propia Pilar; José Miguel, el autor teatral ocupado únicamente de lo que concierne a su profesión, representa al marido de Pilar en la realidad, y Héctor, el hombre que conoce Marta en un viaje a Sevilla, es el propio Antonio Machado que, a su vez, Pilar conoce en un viaje a Segovia.

La obra está estructurada en tres actos repartidos en cinco cuadros. Se desarrolla en un espacio muy corto de tiempo. El primer día de la acción, con la llegada de Héctor al domicilio de Marta y José Miguel, tiene lugar en el acto primero; en el segundo acto –han pasado cinco días– José Miguel, sorprende a Héctor y Marta hablando de sus sentimientos en el jardín de la casa; y en el tercero, en el que Marta ha

enloquecido, desfilan ante ella una serie de personajes que van representando los diversos tipos de amor que se dan en el ser humano, y que en realidad son el reflejo de los sentimientos que vivió en la vida real la propia Pilar de Valderrama.

La ambientación pertenece a la época de la autora. Podemos advertirlo apenas comienza la primera puesta en escena. Concretamente en el primer cuadro del acto primero la autora describe la situación con objetos propios del momento como un ‘vestíbulo moderno’, un ‘portátil apagado’..., mientras que el protagonista es atropellado por un automóvil. Pero, por otro lado, hemos de señalar como indicio *prerrrafaelista* combinado con esa coetaneidad, que el tiempo predilecto de la autora dentro de la obra es el atardecer; las escenas más importantes de la misma, siempre tienen lugar en esos momentos crepusculares de puesta de sol, de luz especial. Así comienza la obra:

*“Al empezar la obra cae la tarde, y entran por el ventanal los últimos rayos del sol, derramando su luz sobre la escena con claridad intensa y dorada.”* (Valderrama, 1934: 89)

En el acto segundo, cuarto cuadro, tiene lugar una de las escenas más emocionantes de la obra, que también se desarrolla en el atardecer. Se trata de un diálogo mantenido entre los protagonistas, en el jardín de la casa. Durante el mismo, Marta recita un poema y, en esos momentos, se ven sorprendidos por la llegada del José Miguel, el marido. Estas son las explicaciones que da la autora para su puesta en escena:

*“El sol se ha ocultado y el jardín se llena de luna. Al fondo de la avenida aparece José Miguel; queda inmóvil, oyendo y mirando, cautivo en la emoción del momento.”* (Valderrama, 1934: 121)

Lo mismo sucede en el último acto, quinto cuadro, donde se desarrolla la parte menos real de la trama. Estas son las instrucciones de la puesta en escena:

*“Está anocheciendo; la luz disminuirá progresivamente. Marta se halla recostada en el diván. Lleva túnica de gasa plateada de anchas magas, que descieneden hasta el suelo, dejando ver, al moverse, los brazos desnudos. Su rostro, de estremada palidez, que demuestra gran lucha interior y fatiga física, a ratos adquiere luminosidad y vida, a ratos vaguedad, somnolencia, desvarío.”* (Valderrama, 1934: 123)

Además del entorno crepuscular, dentro de este párrafo dedicado a la escenificación se observan varios motivos que inducen a pensar en rasgos propiamente *prerrrafaelistas*, como son el vestuario de Marta, muy adecuado para una pintura *prerrrafaelista*; además su rostro, de extrema palidez y su postura de vaguedad, somnolencia y desvarío. Todos los matices apropiados para un cuadro de Dante Gabriel Rossetti.

Dos páginas más adelante, de nuevo la autora insiste en ese carácter recién señalado que se relaciona con la pintura *prerrrafaelista*. Así lo refleja, de nuevo, en las anotaciones para la puesta en escena:

*“Se oye a lo lejos una música de violín. Marta escucha embelesada; sus actitudes serán siempre muy plásticas.”* (Valderrama, 1934: 125)

Además de esos signos de corte plástico *prerrrafaelista*, cabe señalar los motivos de trascendentalismo

que están implícitos dentro de la obra, permitiendo una pareja identificación. Consecuencia de lo que no pudo vivir Pilar de Valderrama en la realidad -si el amor entre ella y Antonio Machado se hubiese consumado, quizás no habría existido la obra-, el argumento le permite exponer e identificarse con diversos motivos de configuración igualmente *prerrafaelista*. En la obra la autora vierte el drama que se da en su propia vida y, probablemente sacándolo a la luz, se libera de aquello que la atormenta, al mismo tiempo que deja el testimonio de lo que les sucedió a ambos. En el estudio realizado por P. Nieva de la Paz, respecto a la obra también podemos ver reflejada la misma idea. Así lo expone: “Los dos amantes se sienten incapaces de retomar los planes frustrados y acaban por refugiarse en ‘el tercer mundo’ que siempre había predicado Héctor, un espacio a caballo entre el sueño y la realidad, donde reina el propio deseo, donde todo el universo se somete a la humana voluntad. Es el ámbito de la creación artística, del ideal, de la mágica elaboración mental de la propia existencia.” (Nieva de la Paz, 1993: 105)

Nos adentramos en la obra para constatar esos momentos en los cuales se refleja el trascendentalismo de corte *prerrafaelista* y que son los que más abundan dentro de la pieza teatral escrita por Pilar de Valderrama. Trascender la realidad puede ser inventar ese espacio imaginario en el que se existe al margen o por encima de lo real para vivir con la imaginación, o con el mundo de la voluntad, como dice Héctor, el protagonista. José Miguel, el marido de Marta, cuando descubre que entre ellos existen lazos sentimentales, lo refleja con estas palabras.

“Ellos están entre dos mundos: el de la ‘realidad’ y el del ‘sueño’... (Valderrama, 1934: 108)

A lo cual responde Héctor:

“Que es el camino para llegar a un ‘tercer mundo’, de una ‘realidad superior’, que es el mundo ¡del querer!, ¡de la voluntad!

Un mundo en que nos sentimos ‘más vivos’ que en el sueño y ‘menos vivos’ que en la realidad. Es entonces cuando, en efecto, ‘vemos’, cuando ‘recordamos’, cuando ‘comprendemos’. ¡Es como un renacer! ¡Como un despertar!” (Valderrama, 1934: 108)

Vemos por medio de sus palabras la idea de trascendencia que trasmite la autora. Intenta situar a los protagonistas para que puedan vivir o realizarse en un espacio trascendido, ese espacio que sólo puede conseguirse con la voluntad. Para asumir la existencia de ese *tercer mundo*, ha de explicar cómo son los otros dos, a instancias de las preguntas de José Miguel. Por medio de las explicaciones de Héctor, observamos que aquel que nosotros creemos auténtico, porque es el que percibimos, no es tal ya que en él somos simplemente actores o espectadores. Así lo afirma el protagonista:

“HÉCTOR.- El primero, ya lo conoce usted, es el que contemplamos con los ojos abiertos; ese mundo es nuestro en cuanto somos espectadores de él.

J.MIGUEL.- ¿Espectadores nada más?

HÉCTOR.- Y, si usted quiere, actores también, pero el papel que representamos no está elegido por nosotros, sino impuesto por el espectáculo mismo. Vivir ese mundo es la máscara que nos cupo en suerte.” (Valderrama, 1934: 108-109)

De lo que se deduce que el primer mundo, el que posemos realmente, al no ser elegido por nosotros, no puede satisfacernos, aunque queda la posibilidad de refugiarse en otros. Veamos qué dice Héctor respecto al segundo:

“El siguiente es el de nuestros sueños. Ese, aunque lo vivimos con los ojos cerrados, es más nuestro que el mundo real, porque empieza a ser nuestra obra. Los sueños nos emancipan de la lógica, que es libertarnos de un mundo ajeno, del que la vida humana –la de los otros hombres- nos impone. Estamos todavía en un mundo de teatro, pero en él público y actor son uno mismo.” (Valderrama, 1934: 109)

Con este juicio, paradójicamente, el protagonista llega a la conclusión de que el auténtico es el inventado o deseado pues allí nadie puede impedir que se cumpla nuestra voluntad. Así lo expone:

“HÉCTOR.- El tercero es ya totalmente nuestro; por eso es el mejor y –en cierto sentido- el más real de los tres. Lo vivido y soñado son allí materia blanda, dócil a nuestra voluntad creadora. En ese tercer mundo ya no somos ni espectadores ni farsantes sino plenamente ‘autores’. En ese tercer mundo somos simplemente lo que ‘queremos ser’.” (Valderrama, 1934: 109)

Héctor, el personaje más idealista de los tres, en sus explicaciones acerca del *tercer mundo*, le dice a Marta que por el camino del sueño se trasciende la realidad encontrando en ese espacio trascendido una vida más perfecta:

“Por él se llega mejor a una ‘realidad más alta’, a una ‘verdad más pura’ (Valderrama, 1934: 118)

He aquí expuesta la idea más importante de trascendentalismo que refleja la obra de Pilar de Valderrama. Cabe observar algún ejemplo más que justifica ese trascender la realidad, si nos fijamos en las palabras que utiliza otro personaje de la obra, el doctor. Se entabla una conversación entre los tres y en ella apreciamos nuevamente la insistencia de la autora en mostrar la paradoja relativa a la realidad, ahora puesta en boca del doctor:

“La vida, en todas sus actividades, la que llamamos real, ese compendio de leyes, prejuicios y deberes, es, a veces, lo ficticio, porque se desenvuelve en contra de nuestro deseo, de nuestra voluntad, y la que llevamos dentro –aspiraciones, sueños, ansias- tiene una realidad más profunda: ¡la que nos nace del alma!” (Valderrama, 1934: 116-117)

La autora comunica constantemente una situación entre dos mundos, el de la realidad y el del sueño, para llegar finalmente a crear ese espacio intermedio, denominado *tercer mundo*, en el cual poder evadirse para trascender la hostilidad que le rodea.

Hacemos mención, una vez más, (v. 3. 2. e. p.295) a esos tres versos con los que se puede identificar a Pilar de Valderrama, que expresa por primera vez en el libro de *Esencias*, y que asimismo Antonio Machado había escrito, también en una de sus cartas:

“Amar es un ¡siempre, siempre!

La sed que nunca se acaba

Del agua que no se bebe.”

(Valderrama, 1958: 165)

En el *Tercer Mundo*, Héctor, pronuncia parecidas palabras para expresar la misma idea. Vemos de nuevo cómo a través de esta obra, la autora expone una vez más el pensamiento que la caracteriza, esto es, la renuncia al amor humano para sublimarlo, mediante la metáfora sobre el agua y la sed que remite a los versos anteriores:

“¡Todos tenemos sed!... ¿Dónde hallar el agua que calme la mía?” (Valderrama, 1934: 116)

Instalados en esos parámetros, no puede sorprender que los personajes más importantes de la obra, tanto Marta y Héctor, como José Miguel y el doctor, coincidan en las descripciones que hacen distinción entre el mundo real y el ficticio, situándose en ocasiones en un estado de provechosa ensoñación, motivo que una vez más nos reinstala en el repertorio *prerrafaelista*. De todos esos personajes, Héctor, que es quien afirma la teoría del *tercer mundo*, es el que define con mayor precisión ese otro grado de realidad. Marta, por el contrario, es el personaje más inseguro que se debate constantemente entre el sueño y la realidad objetiva. Ésta parece vivir en una constante evasión o ensoñación. Apenas comienza la obra ya percibimos en las expresiones de la protagonista la confusión entre sueño y realidad:

“Hay tanta vaguedad en ciertos momentos de mi vida que a veces dudo si vivo o sueño; ni sé si el sueño es una prolongación del velar o el velar continuación del sueño; no sé...” (Valderrama, 1934: 98)

Y en la página siguiente, lo reitera con expresiones semejantes:

“Y tan imprecisa veo la ‘vida’ del ‘sueño’ que lo mismo me da dormir que no dormir.” (Valderrama, 1934: 99)

En otro momento, el doctor, que en conversación con una de las criadas de Marta, ha advertido cómo ésta no lleva una vida normal pues toma somníferos y otras sustancias para dormir, pregunta a Marta qué le sucede exactamente, a lo cual ella responde con sus dudas, explicándose así:

“En el sueño he experimentado una gran sensación de realidad, como si al dormir ‘viviera realmente’, y, en cambio, al despertar, me ha parecido ‘vivir soñando’; todo en torno mío: las cosas, los seres, yo misma, estábamos envueltos en vaguedad, en una vaguedad mucho mayor que en el sueño...” (Valderrama, 1934: 116)

En ese diálogo entablado entre Marta y el doctor seguimos advirtiendo los casos de ensoñación que originan dudas en la protagonista; el doctor, que continúa interesándose por los problemas de Marta, le pregunta:

“¿Y ese estado de vaguedad ha durado mucho tiempo?

MARTA.- No puedo precisarlo; a mí me ha parecido que sí. Era como si yo estuviera sujeta a la realidad por ‘algo muy tenue’ y tuviera la sensación de que ese ‘algo’ se iba a romper; como si contemplara al mundo y los seres desde otro plano; como si todas las cosas tuvieran un valor distinto para mí. Y entonces creo encontrarme entre dos mundos: el mundo ‘real’ y el mundo del ‘sueño’, sin saber cuál de los dos es el verdadero.”  
Valderrama, 1934: 117)

En ese momento interrumpe Héctor que es quien tiene mayor certeza sobre la hipótesis del *tercer mundo*, diciendo:

“Ni el uno ni el otro; el verdadero es el de la ‘otra realidad’: ¡el de la voluntad!” (Valderrama, 1934: 117)

El doctor continúa preguntando a Marta si esa situación la hace sufrir, a lo cual ella responde:

“MARTA.- Mucho. Me siento en ella tan desorientada, tan insegura, que me parece caminar entre nubes y que la existencia mía no tiene más solidez que la de una nube. ¡Qué tortura!” (Valderrama, 1934: 117)

Las palabras de Marta denotan incertidumbre y preocupación, son propias de una situación muy difícil que la llevarán más tarde, incluso a perder la razón. Por otra parte, hasta Héctor, que se ha dado cuenta de que José Miguel ha descubierto los lazos que existen entre él y Marta, ya no sabe distinguir si lo que sucede se debe a la propia realidad o al sueño. De nuevo se advierte la confusión al observar las dudas que surgen en los personajes, que ya no saben apreciar si ellos forman parte de la obra que pretende escribir José Miguel, o si son ellos solamente. Podemos verlo en las expresiones empleadas por ambos:

“Él ha descubierto nuestro amor. ¿Cómo? No sé. [...] Nos deja solos y nos espía. ¡La obra! ¿Será todo esto su obra?

MARTA.- (*Desvariando, con la vaguedad de antes.*) Entonces, ¿será invención nuestro amor, la huída, tu accidente?... Entonces... Tú y yo, ¿existiremos o no? ¿Acaso no hemos existido nunca!” (Valderrama, 1934: 119)

Los ejemplos de dudas que se plantean los protagonistas por no saber reconocer la realidad, son abundantes. Veamos el siguiente, en el que Marta y Héctor continúan dialogando sobre el mismo tema; Marta se pregunta una vez más:

“¿Será el egoísmo de su obra, de la que nos hace protagonistas? (*Vacilante*) ¿Será que lo seremos en realidad y no seremos más ‘que eso’? No sé... (*Con gran confusión y angustia*) Yo paso las noches en vela pensándolo, y de tanto pensarlo, ya no sé si somos, o no somos, más que sombras que se alzaron en su imaginación para formar su obra.” (Valderrama, 1934: 120)

La autora manifiesta a través de los protagonistas principales las situaciones que reflejan esas dudas entre realidad y sueño. Lo vemos igualmente en el personaje de José Miguel, pues éste también vacila a la hora



de escribir su pieza teatral, para lo cual se ha inspirado en los amores de Marta y Héctor, y no acierta a comprender si todo es real o ficticio, pues, al pensar en los personajes, declara lo siguiente:

“¿Nacieron ellos de mi obra, o mi obra nació de ellos?” (Valderrama, 1934:109)

Todos estos ejemplos nos llevan a valorar en la obra de teatro de Pilar de Valderrama, la presencia de elementos que denotan una ensoñación constante, la cual puede estar relacionada con los ejemplos pictóricos ya estudiados, pertenecientes a la obra de los pintores *prerrafaelistas* ingleses que influyeron después en nuestra península; tanto en pintores del ambiente catalán –pensemos, por ejemplo en Santiago Rusiñol (v. 3. 1. d.)– como en la vertiente andaluza, Julio Romero de Torres (v. 3. 2. c. 2.), o, posteriormente, cuando se habló del poeta Antonio Machado, el comentario sobre el cuadro de Leandro Oroz, *Antonio y su musa*- (3. 2. c. 4. p.266).

Analizaremos a continuación el tercer acto, donde tiene lugar el desenlace de la obra. El ambiente ha superado la realidad vista en los dos primeros actos para tomar un cariz más sugestivo y casi visionario. C. de Castro llega a catalogarlo incluso de auto sacramental. Respecto a su puesta en escena, dice el crítico: “...tiene un escenario estilizado, de cortinas y reflectores, a propósito para la evocación. Con símbolos, como de un auto sacramental, aparecen ante la esposa alucinada, el Ciego y la Niña, el Hombre y la Mujer, el Monje... Bellas rimas de exaltación van glosando los respectivos símbolos. La comedia adquiere rango de poema.” (De Castro, 1934: 15).

Para una mejor comprensión sobre la complejidad del último acto, nos remitimos a P. Nieva de la Paz, quien hace unas consideraciones importantes sobre la obra en sí, basándose en ese acto tercero; así lo expone: “El último acto desvela el original solapamiento entre la historia narrada en un primer nivel (accidente - fuga frustrada – imposibilidad del amor de Héctor y Marta) y la fábula creada, en un segundo nivel, por uno de los personajes, el escritor de dramas. Es precisamente en la obra de este último donde se produce el ‘segundo’ desenlace, el encuentro platónico de sus criaturas, que renuncian al amor carnal para fundirse en comunión espiritual completa.” (Nieva de la Paz, 1993: 187).

En efecto, el tercer acto denota una mayor evasión de la realidad para entrar en un escenario mucho más ambiguo y abstracto. Ante Marta desfilan una serie de personajes como si de un film se tratara. Se desarrolla durante el atardecer y José Miguel continúa escribiendo la obra sirviéndose de los diálogos que se entablan entre Marta -que ya ha perdido la razón- y los personajes que aparecen en escena, representando los tres tipos de amor por los que ha pasado la protagonista. En el primer momento de la escena aparece Marta sentada en un sofá y divagando en un monólogo sobre todo lo que le ha sucedido. Continúan las dudas, la ensoñación respecto a los acontecimientos de su vida; así comienza su monólogo:

“MARTA. ¡Ay! ya no tengo fuerzas  
para luchar  
con esta vida mía,  
que ya no sé si es sueño  
o realidad...”

(Valderrama, 1934: 123-124)

En el largo monólogo, en el cual la protagonista se debate en analizar los acontecimientos por los que ha tenido que pasar durante esas jornadas, tampoco acierta a discernir si la llegada de Héctor ha sido producto del sueño o de la realidad; o si todo depende únicamente de la obra que pretende escribir su marido. Todo ello le produce angustia y ansiedad, deseando incluso que su vida termine cuanto antes. Así lo expone:

“Me obsesiona saber si existió el hombre  
que yo he soñado amar,  
y no se si ha existido,  
ni si él fue cierto, ni si yo soy verdad.  
En este drama, entonces,  
La verdad, la mentira, ¿Dónde están?...  
¿En mí, que le di vida?  
¿En el hombre que vino, o que ‘no vino’,  
para que yo le diera vida tal?  
¿En el autor... ¿Acaso en él tan sólo  
vive la realidad!... *(Pausa)*  
Mi corazón desea  
termine esta ansiedad,  
y con ella mi vida  
quimérica o real...”

(Valderrama, 1934: 124)

Los primeros personajes que se aproximan al lugar donde Marta se encuentra en su estado de ensoñación, son un ciego y una niña, su lazarillo. La autora, para justificar esas visiones de la protagonista, explica en las descripciones de la puesta en escena lo siguiente:

*“Los dos tienen una vaguedad más de sombras que de seres reales; hablan despacio y como respondiendo a voces interiores de singular armonía.”* (Valderrama, 1934: 125)

Las expresiones que utilizan tanto el ciego como la niña, bien pueden ser el reflejo de lo que les ha acontecido a Pilar de Valderrama y a Antonio Machado en sus vidas después de conocerse, así como las repercusiones que tuvieron lugar en la creación literaria de ambos. Podemos observarlo en los diálogos que se dan entre el Ciego, la Niña y Marta:

“MARTA. Pero esta niña bella, ¿cómo vive?  
CIEGO. *(Gozoso)* Vive de mí; yo, de ella vivo ya.  
MARTA. *(Con interés)* ¿No sufre? ¿No se queja?  
NIÑA. *(Dulce y lentamente)* No sufro, no me quejo,  
porque yo soy su luz, soy su ideal,  
y él siempre me acaricia

y lo mejor me da;  
para mí, sus canciones  
va tejiendo en la noche sin cesar...  
¡Y yo soy de ellas y ellas son tan mías,  
como es la luz del sol y es el agua del mar!...”  
(Valderrama, 1934: 126)

Siguiendo con el análisis de los diálogos entre los personajes, percibimos de nuevo las dudas que asaltan a Marta respecto a la existencia del Ciego y la Niña, así como a la existencia de los sentimientos por ellos experimentados:

“MARTA. (*Confusa y con ansiedad*)  
Pero tú y él, ¿sois ciertos? ¿Sois mentira?  
CIEGO. (*Vehemente*) ¡Nunca, nunca es mentira  
para el alma soñar!...  
MARTA. (*Anhelosa*) ¿Que no es mentira?  
CIEGO. ¡No! Porque los sueños  
son hijos de sus ansias, sus deseos,  
¡y deseos y ansias son algo muy real!  
No hay quien sin ello pase por la vida,  
porque pasar sin ello es ‘no pasar’...”  
(Valderrama, 1934: 126)

Desaparecen de la escena el Ciego y la Niña, quedando Marta absorta en su ensimismamiento. A continuación aparecen un Hombre y una Mujer jóvenes que parecen huir. Ellos representan el amor que surge entre Pilar y Antonio Machado, así como la problemática de no poder hacer realidad sus sentimientos. Del modo siguiente queda reflejado en los diálogos que se dan entre ellos:

“HOMBRE. Aquí nos ocultaremos.  
MARTA. (*Saliendo de su abstracción, va hacia ellos*)  
¿Qué buscáis en este sitio?  
Vais cansados, temerosos.  
HOMBRE. Buscamos, señora, asilo.  
MUJER. Nos persiguen [...]  
MARTA. ¿Por qué huisteis? ¿Qué habéis hecho?  
HOMBRE. (*Vehemente*) Amarnos; tan sólo amarnos,  
y por amarnos, huímos.  
MARTA. ¿No os dejan amaros?  
MUJER. No; ¡cuando, para amar vivimos!  
y libres queremos ser,  
libres queremos sentirnos

para que este amor tan nuestro  
pueda sin trabas vivir,  
pueda existir sin prejuicios  
que hagan de él, tan bello y grande,  
algo deforme y mezquino.  
Y lo quieren limitar,  
y regir, y aprisionar,  
¡como si admitiera leyes  
el corazón y el espíritu!”

(Valderrama, 1934: 128)

Es evidente que las palabras de la mujer están remarcando el mismo amor que sienten Pilar de Valderrama y Antonio Machado; las quejas que expone la autora en estos dos personajes por la incompreensión de sus sentimientos respecto al vulgo, no dejan de ser un desahogo de la propia Pilar de Valderrama por su situación. Continúa el mismo discurso en los versos siguientes, repitiendo –por parte de los protagonistas del momento- el deseo de libertad para poder amarse. A continuación interviene Marta para decir:

“No hay libertad en amor.  
Amor es prisión, martirio,  
y es el dolor de querer  
el mayor dolor sufrido.”

(Valderrama, 1934:129)

El estado de locura al que ha llegado Marta, la protagonista, queda justificado con estas declaraciones referentes al amor; el amor es el que priva de libertad y el que produce el mayor dolor en la vida real, por lo que la pérdida de la razón es el único camino para llegar al desenlace de la obra.

De nuevo acuden al texto dramático las mismas ideas expresadas en la poesía de la autora. A continuación, el Hombre interpela a Marta, haciéndole ver que la libertad puede encontrarse en el amor, a lo que ella responde que sólo ha podido hallarla en el pensamiento. A medida que se intensifica el discurso de Marta, nos revela, una vez más, que ese amor sólo puede vivirlo en su imaginación, llegando incluso a decir que, el hombre al que ama lo ha engendrado y ha nacido en su pensamiento.

El tercer y último personaje que aparece es el Monje, representando el amor místico; ante la desolación de Marta, éste le aconseja que mire hacia lo alto. Apreciamos aquí el último recurso del cual se sirvió Pilar de Valderrama para dar una solución a su atormentado amor. El Monje representa la última posibilidad de ese sentimiento como refugio en algo mucho más alto y más sublime. Marta no comprende ni comparte ese tipo de amor pero, a través del monje, la autora muestra la sublimación del mismo. En el diálogo que se entabla entre Marta y el Monje, éste le sugiere mirar hacia lo alto para seguir viviendo pero ella, que apenas tiene fuerzas para continuar, no comprende los consejos del monje. El monje le recomienda que se fije en el amor de los místicos, si bien ella ya le ha demostrado que no tiene ninguna ilusión y así se lo hace ver:

“MARTA. (*Vehemente*)

¿Con qué ilusión? ¿Con qué amor?

MONJE. Con una ilusión tan viva,

que nunca muere aquí abajo...

Con un amor infinito.

¡Con el amor que yo amo!

Es aquel de Teresa de Jesús,

es el de Juan de la Cruz

del que yo hablo...

MARTA. (*Apasionada*) Pero ellos no sentirían

esta sed, estos anhelos

en que yo toda me abraso.

MONJE. (*Con exaltación*) ¡Sintieron más, mucho más...

que por sentir tanto, tanto,

en el amor que no muere

lo buscaron!...

(Valderrama, 1934: 131-132)

El Monje continúa haciendo recomendaciones a Marta para que se fije más en las cosas etéreas y menos en las terrenales, pues sólo así podrá encontrar la paz deseada, pero Marta sigue sin comprender sus consejos. En las palabras del monje pone de nuevo Pilar de Valderrama los deseos de encontrar un refugio en ese amor que todo lo trasciende, pero, por otro lado, en la actitud de Marta podemos ver el desencanto, la incertidumbre y la confusión que domina toda la trama de la obra. Por lo tanto, quedan patentes las dos posibilidades sin llegar la autora a decantarse por ninguna de las dos en particular. Veamos la postura del Monje:

MONJE. “Todo, todo es pasajero;

todo mentira y engaño,

y los perfumes nos dejan

el ánimo perturbado.

Hay que aspirar el aroma

del aire; mas no embriagarnos

con determinada flor,

porque es dañino ese halago.

Hay que amar campos y flores

para amar a su Hacedor

en las flores y en los campos...

Pero no para que el alma

se adormezca contemplando

y mire menos ‘arriba’

por admirar tanto ‘abajo’.”

(Valderrama, 1934: 132)

Y, de nuevo, la postura de Marta, que no acaba de comprender, pues sigue absorta en sus ideas:

“MARTA. (*Con desaliento*) Dichoso vos, peregrino,  
que vuestro sendero veis  
recto y claro;  
pero yo no sé del mío,  
si vivo o estoy soñando;  
todo es turbio para mí...”

(Valderrama, 1934:132-133)

Cuando el Monje se aleja, Marta queda ensimismada pensando que, como el resto de los personajes que han desfilado ante ella, también éste vive de sus sueños. Siempre se pone de manifiesto la idea de no saber si lo que les acontece es real o simplemente producto de su imaginación. Lo manifiesta con las siguientes palabras:

MARTA. “Peregrino, vas subiendo  
por el camino empinado,  
y tu planta lo halla fácil  
y llano...  
¡Tú también, como los otros,  
  
vas soñando!...”

(Valderrama, 1934: 133)

El final de la obra nos remite una vez más a los acontecimientos reales. Aparece Héctor –el *alter ego* de Machado- diciendo que se va lejos y aconsejando a Marta que se refugie en el mundo de la voluntad, ese que han creado para ellos:

“Ese ‘mundo sólo nuestro’:  
el de ‘nuestra voluntad’.  
¡El único verdadero!,  
contra el cual no pueden leyes,  
ni mandatos, ni respetos,  
porque, sobre todo, están  
corazón y pensamiento.”

(Valderrama, 1934:134)

Por lo tanto, el único consuelo que les queda es vivir en esa otra realidad trascendida, o *tercer mundo*, por ellos inventada, en la cual nada ni nadie puede impedir que se sientan unidos:

“Aunque de esta realidad,  
que nos ha cortado el vuelo,  
parta, para que no sufras  
de incertidumbre y anhelo,  
en la ‘otra realidad’, Marta,  
a tu lado siempre quedo.”

(Valderrama, 1934: 134)

Con la despedida de Héctor apreciamos una vez más la presencia del dantismo, pues él parte para que ese amor perdure únicamente en el espacio trascendido.

El colofón en la obra lo extrae Pilar de Valderrama de su libro de poemas *Esencias* en el que ya había expuesto sus ideas acerca del amor sublimado, relacionado con los sentimientos que le unían al poeta. (v. 3. 2. e. p. 290). Héctor pide a Marta un beso de despedida. Se observa de nuevo la incapacidad de Marta para reconocer qué es real:

“HÉCTOR. Marta, al llegar al recodo  
del sendero,  
me volveré para verte  
por última vez...  
MARTA. ¡Por última vez le veo!  
Si es que le veo, no sé...”

HÉCTOR. Adiós, Marta; dame un beso  
de despedida,  
que luego  
mi sombra se perderá  
en el espacio y el tiempo,  
pero el beso quedará...”

(Valderrama, 1934: 136)

Recordemos el final de *La Lola se va a los puertos* donde Pilar de Valderrama introdujo los dos versos que le pidió Antonio Machado (v. 3. 2. c. 4. p.282):

“*El corazón de la Lola,*  
sólo en la copla se entrega.”

(Valderrama, 1981: 111)

La respuesta de Marta a la petición del beso es:

“Para que el beso perdure  
en el Espacio, en el Tiempo,  
no me beses en los labios;

¡bésame en el pensamiento!”

(Valderrama, 1934: 136)

Se pone de manifiesto, una vez más lo que hemos podido observar, a través de la vida y de la obra de la autora; ese amor sublimado que, por no poder llegar a ser real, tuvo que configurarse en un amor típicamente *prerrafaelita*, a la manera de Dante Alighieri, como su amor místico expresado en la figura de Beatriz. Si bien los inicios de su obra ya mostraban la sensibilidad de esas tendencias místico-literarias en la autora, sin embargo, no nos cabe la menor duda de que el encuentro con el poeta que tanto admiraba, Antonio Machado, el amor que nació de ese encuentro y la imposibilidad de vivir en la realidad ese amor, fue lo que intensificó la pluma de ambos; lo que les lleva a crear una literatura prerrafaelita-dantiana. Él califica a Pilar de Valderrama como su Beatriz y ella se siente muy a gusto en ese papel de *donna angelicata* que conduce e inspira al poeta en su obra más apasionada. Su diosa, como a Antonio Machado gusta denominarla, ha pasado a la posteridad como la Guiomar de sus versos; la musa que motivó sus mejores poemas y la mujer que, a pesar de las trabas morales, sabe hacerle feliz- aunque a su manera- en ese espacio ideal y trascendido inventado por ellos, llamado *tercer mundo*, donde pueden citarse de forma imaginaria y pensarse sin que nadie se lo impida.

Plano formal:

La escritura de la obra combina prosa y verso, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, simbiosis muy apropiada para el momento en que se escribió y propicia para la materia que, de acuerdo con lo anteriormente revisado, se trata en ella. En el prólogo de la obra realizado por C. de Castro, ya quedó advertido: “La obra, como de poetisa moderna, se encuadra por escenas de una realidad justa, con diálogos de prosa rápida y vivaz, en el primero y segundo acto, que forman la comedia propiamente dicha. Y en el tercero, a modo de epílogo, irrumpe, con briosa alucinación, con estrofas de varia rima, en los planetas del Ensueño.” (De Castro, 1934: 14). Observamos que C. de Castro cataloga a la obra de comedia, mientras que otras críticas como P. Nieva de la Paz, la denomina poema dramático, como ya pudimos comprobar al inicio del comentario a la obra, absorbiendo en esa denominación la doble forma en prosa o verso, ya que a lo que parece atenderse es a la resultante de alcance esencialmente lírico.

En lo que se refiere al aspecto formal, la estructura de los dos primeros actos, está compuesta por la forma dialogada propia del lenguaje teatral. Los dos primeros actos, de acuerdo con lo dicho, están escritos en prosa, mientras que la opción del acto tercero será el verso. Respecto a la métrica de este último acto, hemos de señalar que está compuesto de trescientos setenta y tres versos, de los cuales, la mayoría de ellos son octosílabos, si exceptuamos el inicio del acto que consta de un monólogo por parte de la protagonista, donde la autora ha empleado, prácticamente en todo él, versos heptasílabos y endecasílabos, rimando los versos pares con rima asonante a modo de romance. Los versos que ha puesto la autora en boca del resto de los personajes que intervienen en dicho acto, son también versos arromanzados por el tipo de rima –asonante y en los versos pares, quedando libres los impares– si bien, en su mayoría son versos octosílabos y endecasílabos, pero no alternan de forma regular ya que en ocasiones van seguidos párrafos de hasta veintisiete, o veintiocho, versos octosílabos. La presencia de los endecasílabos, en cambio, es más restringida.

Respecto a la sintaxis, tanto de las partes en prosa como de las compuestas en verso y por tanto a lo



largo de toda la obra, abundan las interrogaciones ya que se trata de un lenguaje teatral a base de diálogos; a esto hemos de añadir la falta de seguridad de Marta, la protagonista, que se debate constantemente en discernir lo que es real de lo ficticio, y esto le proporciona gran abundancia de dudas que suscitan, asimismo, el uso de la interrogación. Durante el tercer acto, esa inseguridad y ensoñación de la protagonista se intensifica; esto se advierte tanto en los monólogos como en los diálogos de Marta con el resto de personajes que se le acercan, a los cuales no ha visto nunca, por lo que parece lógico que las interrogaciones por parte de la protagonista sean innumerables. Tomemos como ejemplo la primera aparición de los extraños personajes que aparecen ante Marta, el Ciego y la Niña. Observamos cómo ésta interroga al Ciego, diciéndole:

“MARTA. ¿Quién sois?

*(Reparando en la ceguera)*

¿Pero no veis? ¡Es ciego!

¿Qué dolor nuevo me venís a dar?

¿Vais solo por el mundo con esta pobre niña?”

*(Valderrama, 1934: 125-126)*

Igualmente cuando aparecen el Hombre y la Mujer ante Marta, ésta les pregunta:

“MARTA. ¿Qué buscáis en este sitio? [...]

¿Por qué huisteis? ¿Qué habéis hecho? [...]

¿No os dejan amaros?”

*(Valderrama, 1934: 128)*

También en su encuentro con el monje se observan las interrogaciones de Marta hacia él:

“MARTA. ¿Puede vuestro corazón

vivir sin amor cercano?

¿No deleitar los sentidos

con el aroma, el color,

de las flores, de los campos?”

*(Valderrama, 1934: 132)*

Finalmente señalaremos otro ejemplo de interrogaciones que acontecen en el diálogo entre Héctor y Marta, cuando éste aparece en escena para despedirse:

“MARTA. *Impresionada, con desconcierto*)

¡Héctor! ¿Eres tú, o tu sombra,

lo que están mis ojos viendo?

HÉCTOR. *(Con resignada tristeza)*

Soy yo, el que te amó y te ama,

que viene a que tenga fin  
 tu tormento...

MARTA. ¿Cómo?

HÉCTOR. Alejándome, partiendo...

MARTA. ¿Dónde?

HÉCTOR. No sé; lejos..., lejos...

MARTA. ¿Y yo tendré que vivir  
 tan sólo con el recuerdo?"

(Valderrama, 1934: 134)

Hasta el final de la obra se ha podido apreciar la angustia de la incertidumbre vivida por la protagonista de acuerdo con lo que nos hacía patente el plano argumental; pero nos interesa ahora confirmar cómo la autora ha buscado una forma expresiva adecuada, en función de lo cual ha sabido emplear toda esa serie de interrogaciones, propias, por otra parte del lenguaje teatral.

En esa línea de apoyo del componente lingüístico a favor de la mayor expresividad del componente argumental, destacaremos el uso de determinados recursos estilísticos por parte de Pilar de Valderrama. Aunque, cierto es, no cabrá señalar tanta abundancia de construcciones gramaticales como sí pudimos ver al analizar las dos obras anteriores, *Flor de Santidad* y *La damisela santa*. Pensamos que lo más destacable en este apartado son las repeticiones que la autora pone en boca de otros personajes cuando abordan la figura de la protagonista o en boca de ella misma. Con ello se realza expresivamente la soledad en la que ella vive y así se justifica el enamoramiento de otro hombre más sensible en cuanto a su manera de ser. Una de las criadas de la casa repite con insistencia que el marido de la señora la tiene completamente abandonada; para ello, se sirve tanto de frases que expresan el mismo significado, como del vocablo 'sola' en abundantes ocasiones, como podemos comprobar:

"Y la pobre señora, que se pasa días y noches sola, siempre sola, porque el señor está escribiendo o está en el teatro, o con los amigos, los empresarios, los actores, y mientras ella sola, cavilando, con muchos éxitos del marido, pero sin ninguna compañía, con mucha fama del marido, pero sin ningún cariño cerca; y si alguna vez se queja, él dice siempre lo mismo: mi arte, el estreno, el ensayo, el banquete, los críticos; [...] y se va, y ella sola y sola..." (Valderrama, 1934: 114)

En otras ocasiones, la autora pone en boca de la propia Marta esas repeticiones que manifiestan las quejas a causa de la actitud de su marido. Así se lo refiere a Héctor:

"Él me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus éxitos, a sus amigos, y también a otros amores de momento, no tenía un lugar para mí; yo no suponía nada en su vida..." (Valderrama, 1934: 120)

Podemos señalar igualmente otro tipo de repeticiones de las que se sirve Pilar de Valderrama, generalmente puestas siempre en labios de Marta. En abundantes ocasiones, los diálogos suelen terminar repitiendo las palabras que haya dicho el interlocutor anteriormente, lo que impone un cierto ritmo mo-

nódico al periodo que aparece encabalgado Así, cuando Héctor está explicando en qué consiste el camino para llegar a un *tercer mundo*, lo expresa así:

“Que es el camino para llegar a un ‘tercer mundo’, de una realidad superior, que es el mundo ¡del querer!, ¡de la voluntad!” (Valderrama, 1934: 108)

Observarnos cómo Marta repite a continuación:

“¡Del querer!... ¡De la voluntad!...” (Valderrama, 1934: 108)

Acto seguido, continúa Héctor con sus explicaciones acerca de ese mundo, diciendo que es como un renacer, como un despertar, y Marta repite de la misma manera que antes:

“¡Renacer!... ¡Despertar!...” (Valderrama, 1934: 108)

Para, al final del cuadro, volver a repetir:

“¡Renacer!... ¡Despertar!...” (Valderrama, 1934: 110)

Tomamos otros ejemplos de repeticiones, ahora centrándonos en el acto tercero, en el que aparecen los personajes sin nombre, de los que no sabemos con exactitud si están presentes realmente o son producto del enajenamiento de la mente de Marta. Cuando entran en escena la pareja del Hombre y la Mujer, que huyen porque se aman, Marta expone su teoría respecto al amor diciendo que éste es como un río, dulce mientras corre, pero al llegar al mar queda cautivo en su inmensidad; la Mujer no entiende mucho las expresiones de Marta y así lo expone:

“MUJER. (*En gran confusión*) La libertad. El amor.

La inmensidad. El abismo.

La ilusión. La realidad.

Los sueños. El mar. El río.

No entiendo...”

(Valderrama, 1934: 130)

Se van ambos, mientras Marta permanece repitiendo las palabras que ha pronunciado la Mujer:

“¡La libertad!... ¡El amor!...

¡La inmensidad!... ¡El abismo!...

¡La ilusión!... ¡La realidad!...

¡Los sueños!... ¡El mar!... ¡El río!...”

(Valderrama, 1934: 130)

Finalmente, señalamos otro ejemplo de repetición, también por parte de la protagonista, situado casi al final de la obra. Concretamente cuando Héctor aparece para despedirse de ella y se entabla entre los dos el siguiente diálogo:

“HÉCTOR. Marta, pronto partiré...  
MARTA. (*Repitiendo como sonámbula*)  
Partirá..., ¡qué angustia siento!  
HÉCTOR. (*Como iluminado*)  
Y no te veré más, y te veré...  
MARTA. (*En el mismo estado de vaguedad*)  
Y no te veré más, y te veré...  
¡Qué tormento!  
HÉCTOR. Y te habré logrado y me habrás logrado...  
MARTA. (*Con estatismo de sonámbula*)  
Y te habré logrado y me habrás logrado...  
¡Dulce sueño!”

(Valderrama, 1934: 135)

Un elemento que sí predomina en esta pieza teatral es su carácter eminentemente plástico, como también hemos señalado ya anteriormente, y a favor del que Pilar de Valderrama busca una adecuada expresión lingüística. Nos fijaremos con mayor profundidad en esos elementos que justifican la plasticidad como argumento propio de una obra con abundantes rasgos *prerrafaelistas*. También P. Nieva de la Paz en su estudio señaló esos rasgos que le dan plasticidad a la obra. Este es uno de sus comentarios al respecto: “La obra destaca por su eficaz utilización de los lenguajes escénicos, especialmente luz, color y música (en este orden), mediante abundantes y bellas acotaciones que acompañan a unos diálogos de altas cualidades estéticas.” (Nieva de la Paz, 1993: 188). Recordamos nuevamente lo que señalaba J. Castellanos al referirse al nuevo lenguaje literario en el que tenía lugar como novedad la interacción de todas las sensaciones que transmiten al mismo tiempo, tanto la musicalidad como las artes plásticas expresadas por medio de las nuevas formas literarias como son el poema en prosa o la prosa modernista. Nos detenemos en algunos ejemplos para comprobar cómo destacan en *El tercer mundo* esos lenguajes escénicos relacionados con la luz, el color y la música.

Respecto a la luz, ya citamos en la primera parte del comentario sobre la obra que el momento más destacable, preferido por la autora, es el crepúsculo y que las escenas más importantes tienen lugar en esas horas vespertinas. Otro elemento reseñable, señalado también por P. Nieva de la Paz, son los colores empleados por la autora en la obra. Refiriéndose al tercer acto, nos dice que: “En la larga acotación inicial destaca un segundo aspecto muy vinculado al uso de la luz: el color. Verde, gris y malva son los colores de la obra y, en concreto, de este acto de ‘ultramundana’ apariencia.” (Nieva de la Paz, 1993: 184). Efectivamente, podemos comprobar lo que anota la crítica, respecto a los colores empleados por la autora en la puesta en escena del tercer acto que comienza del siguiente modo:

“*Habitación-estudio. A derecha e izquierda, muros lisos de tonos gris malva [...] En el muro derecha, de cara*

*al escenario, un diván turco con largo almohadón morado, de cabecera y cubierta amplia del mismo tono [...] Ante la mesa, un sillón, en el que está sentado José Miguel, de perfil al público. Un grueso tul gris cayendo a modo de cortina delante de la mesa, borrar su figura.” Valderrama, 1934: 123)*

Tanto la minuciosidad a propósito de los decorados según la propuesta de la autora, como asimismo para el vestuario de los personajes, es algo que también ha señalado P. Nieva de la Paz, quien dice lo siguiente al respecto: “La insistencia de Valderrama en el vestido a la hora de describir a sus personajes resulta una constante de la pieza, especialmente importante en el tercer acto del poema dramático que destaca por una concepción primordialmente plástica [...] Marta aparece vestida allí con una túnica de gasa plateada de anchas mangas, que le da aspecto de aparición, de ser de ensueño.” (Nieva de la Paz, 1993: 182). Destaquemos la correspondencia *prerrafaelista* por parte de la mencionada “túnica de gasa plateada” para darle ese aspecto de aparición o ensueño a la protagonista.

Hemos de fijarnos igualmente en las metáforas y sinestesias reseñables en la obra, y para ello, tenemos que referirnos una vez más a algunas expresiones ya famosas que también se han señalado anteriormente por otros motivos. Así, por ejemplo, si nos fijamos en la frase pronunciada por Héctor dentro de la obra cuando, al referirse a la sed de amor, pronuncia estas palabras: “Todos tenemos sed, dónde hallar el agua que calme la mía”, (Valderrama, 1934: 116). Tal afirmación está en relación con expresiones ya anotadas pertenecientes al libro de poemas *Esencias* (v. 3. 2. e. pp. 295-296). Con esta expresión, la autora está dando a la frase un valor sinestésico pues atribuye al sentimiento del amor una posibilidad de orden físico como es calmar la sed por medio del elemento natural.

Del mismo modo señalaremos otra frase con parecidos resultados; concretamente al finalizar la obra, cuando Héctor le pide a Marta un beso de despedida y ésta le dice: “No me beses en los labios, bésame en el pensamiento” (Valderrama, 1934: 136). Aquí está utilizando la misma técnica empleada anteriormente al atribuir al beso una acción concreta, realizada con un sentido físico y que puede repercutir en el pensamiento, elemento abstracto.

Las dos ideas expresadas en ambas sinestesias son un claro ejemplo que, en nuestra modesta opinión, reflejan los tópicos apropiados para la representación del *prerrafaelismo* andaluz manifestado en el sentimiento amoroso relacionado con la *donna angelicata*; esto es, un amor sublime que sólo puede acontecer en el pensamiento, sin poder llegar a realizarse de manera real o personal. Como ejemplo significativo, al que ya se ha aludido en otras ocasiones, para resaltar esa manifestación del *prerrafaelismo* andaluz, hemos de referirnos nuevamente a la famosa expresión expuesta en el final de la obra *La Lola se va a los puertos*, cuando el protagonista, Heredia pide un beso a la Lola y ésta le responde con la frase: “El corazón de la Lola, sólo en la copla se entrega”.(v. 3. 2. c. 4. p.282.)

Hemos podido observar cómo en esta obra de Pilar de Valderrama, *El tercer mundo*, está presente la mujer *prerrafaelita* dantiana como asimismo lo está en sus poemas, especialmente en el libro *Esencias*, escrito al mismo tiempo que la pieza teatral; y también habría que destacar la elección de determinados recursos expresivos a favor del ensalzamiento de esa figura y del universo que la rodea, siempre en correspondencia con la iconografía y el lirismo que alentó la propuesta *prerrafaelista* y que consideramos de largo recorrido en las letras peninsulares, tal y como prueba cronológicamente el texto de nuestra autora, si atendemos como poco a su fecha de composición.



## CONCLUSIONES

La finalidad de la presente tesis ha sido el estudio de la historia del *Prerrafaelismo* y su incidencia en el ámbito literario hispano castellano y catalán; y, asimismo, el reconocimiento de los signos que componen su código artístico y su práctica por parte de nuestros escritores. A favor de ese doble nivel de nuestro estudio y desgajando las noticias primordiales en uno y otro sentido a lo largo de los capítulos anteriores, se establecen seguidamente dos coordenadas que recorren el conjunto de la tesis. Se intenta evitar, llegado el momento de las conclusiones, un mero resumen capítulo por capítulo. Preferimos, por el contrario, establecer en primer lugar una *coordenada histórico-literaria* que destaque los hitos fundamentales en el origen, desarrollo y final acceso del *Prerrafaelismo* a nuestras letras; y, en segundo lugar, una *coordenada estético-literaria* que permita la identificación de los signos *prerrafaelistas* y su documentación en el *corpus* textual abordado. Ambas coordenadas establecidas sobre la base previa de que, ante la doble opción léxica que permite hablar de *prerrafaelitas* y *prerrafaelistas*, la primera se reserva para los artistas medievales anteriores a Rafael de Sanzio y la segunda para los pintores y escritores pertenecientes al movimiento inglés de mediados del siglo XIX y a los de otras tradiciones que se sumaron a su propuesta.

A favor de la *coordenada histórico-literaria*, se debe reconocer un núcleo embrionario, formado por la *Escuela Nazarena* (f. 1806) y sus miembros o *Hermanos Prerrafaelistas*, inspirados en el cristianismo y en el arte anterior a Rafael; y el influjo de la *Hermanidad Poética*, en torno a la figura de William Blake (1757-1827), y de otros nombres coetáneos como Ford Madox Brown (1821-1893). Esos son los antecedentes con los que conectan Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1829-1896). Serán los modelos que les permitirán desarraigarse de los cánones renacentistas y buscar la pureza del arte en épocas pretéritas, para crear, aunque parezca una paradoja, un arte nuevo, que hoy cabe considerar que está en los orígenes del arte moderno. Bajo esas pautas crean la *Hermanidad Prerrafaelista* (f. 1848) y publican la revista *The Germ* (enero-abril de 1850), en cuyo primer número Rossetti se pronuncia por una adhesión artística favorable a la sencillez de la naturaleza, conectada con sus raíces itálicas y sus modelos tanto pictóricos como literarios, por ejemplo Aretino y Dante. Al grupo fundacional se unirán otros nombres como James Collinson (1825-1881) o los hermanos William Michael Rossetti (1829-1919) y Cristina Rossetti (1830-1894).

Esta alternativa se corresponde con otras propuestas de corte inconformista ante determinados órdenes de la sociedad victoriana. Así, el Movimiento de Oxford (1833-1845), de sólida base cristiana, que devolverá al catolicismo a algunos intelectuales anglicanos, con lo que esto supone a favor de la recuperación de la simbología católica. La *Hermanidad Prerrafaelista* estableció contactos con dicho movimiento, fuente que, junto a la obra de William Blake, supone la instauración en el código *prerrafaelista* de valores y motivos bíblicos y católicos. Se trata de todo un fondo revisionista cristiano moderno que se irá corres-

pondiendo con lo expresado en títulos de otros autores adscritos o no a otras corrientes como Antonio Fogazzaro (1842-1911), Émile Zola (1840-1902) o Benito Pérez Galdós (1843-1920), a medida que avanza la centuria y coincidiendo con una propuesta de renovación intelectual y artística, de incidencia social.

Al respecto, en la *Hermandad prerrafaelista* se aprecian dos etapas. Una primera (1848-1853) de carácter moralizante, imbuida de medievalismo y con deseos de retorno a unos valores primitivos; una segunda, (d. 1855) donde predomina lo erótico-sensual y la temática onírica y evasiva. La crítica puede apreciar asimismo la distinción entre un momento llamado dantesco y otro denominado artúrico. Lienzos de Dante Gabriel Rossetti ayudan también a seguir ese cambio de rumbo: de sus primeros cuadros *La adolescencia de la Virgen* (1848) o *Ecce ancilla Domini* (1850) a *Beata Beatrix* (1864) o *El amor de Dante* (1860) y llegando a *Lady Lilith* (1868) y *Sibilla Palmifera* (1870); itinerario que, literariamente, se puede continuar a través de los textos que, mediante los motivos poéticos tratados, se corresponden con algunos de esos lienzos, *The Blessed damozel* publicado en el segundo número de *The Germ* que glosa el mencionado *Beata Beatrix* o los dos sonetos que remiten a los dos últimos cuadros citados. Su volumen *La casa de la vida* (1881) cierra esa trayectoria al tiempo que contiene un compendio de la propia obra y de la estética *prerrafaelista*. En ese proceso, aparecen las aportaciones de los otros autores cofundadores de la *Hermandad Prerrafaelista* y, en la segunda etapa, las de Edward Burne-Jones (1833-1898) y W. Morris (1835-1896). Asimismo, debe recordarse el soporte de John Ruskin (1819-1900).

El *Prerrafaelismo* servirá de preámbulo al cambio que se produce a finales del siglo XIX en toda Europa, surgiendo una renovación de ideas como producto de rechazo a la era industrial. Este cambio, encontrando su correspondencia con la reacción simbolista y su correspondiente decadentista, se manifestará en geografía continental, con núcleos irradiadores como Francia, Italia y Bélgica. Será Francia la primera tradición románica que recoja las propuestas artísticas de la *Hermandad Prerrafaelista* y donde surgió la más nutrida serie de informaciones y adaptaciones literarias, a partir de la década de los sesenta, por ejemplo, en Rimbaud y Verlaine y posteriormente, en la década de los ochenta y entre otros, en Gabriel Sarrazin con el libro *Poètes Modernes de l'Angleterre* (1885), llegando este influjo incluso a la música en Claude Debussy quien compone durante los años 1887-89 su cantata *La Demoiselle Élue*. En ese contexto tienen cabida los dos escritores y las dos obras –próximos a las dos vertientes del *Prerrafaelismo* analizadas, la estética y la espiritual–, estudiadas en el cuerpo de la tesis: respectivamente, Alain-Fournier (1886-1914) y *Le Grand Meaulnes* (1913)), y Paul Claudel (1868-1955) y *L'Annoce fait à Marie* (1912). Respecto a la influencia en Italia, las primeras noticias explícitas del *Prerrafaelismo* las aporta Gabriele D'Annunzio (1863-1938) en sus artículos para *La Tribuna* y *Crónica bizantina* a partir del año 1885, y que llevará a su producción poética y novelística, *L'Isotteo*, *La Chimera* (1890) e *Il piacere* (1899). En correspondencia con las muestras del *Prerrafaelismo* francés y mientras estos últimos títulos constatan la vertiente estética, en las letras italianas la versión espiritual la evidencia la obra literaria de Antonio Fogazzaro (1842-1911), *Miranda* (1874), *Malombra* (1881), *Daniele Cortis* (1885), *Il mistero del poeta* (1888) e *Il santo* (1905), títulos en los que empezamos a detectar un influjo o correspondencia *prerrafaelista*.

Ya en el círculo concéntrico de las letras hispanas, la repercusión del movimiento *prerrafaelista* sigue un recorrido cronológico, forjado en buena medida por la sucesión de viajes y noticias que van entrando alternativamente desde el espectro literario catalán y el de expresión castellana: los viajes que realizan algunos artistas catalanes a Italia, entre ellos Pau Milà i Fontanals (1810-1833) en el año 1832, creando a



su vuelta a Barcelona el grupo nazareno; las enseñanzas impartidas por Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) en La Institución Libre de Enseñanza (f. 1876); comentarios sobre los *prerrafaelistas* ingleses en *La Ilustración Ibérica* (1882-1900); el *Discurso sobre la poesía* de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) en el Ateneo de Madrid (1888); el viaje continental en 1888 de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y el volumen resultante *Mi romería* (1888); el conocimiento de la pintura *prerrafaelista* en el pabellón inglés de la Exposición Universal parisina de 1889 por parte de nombres como Raimon Casellas (1855-1910), Santiago Rusiñol (1861-1931), Rubén Darío (1867-1916), los hermanos Manuel (1874-1947) y Antonio Machado (1875-1939) o también la condesa Pardo Bazán; la estancia inglesa en 1894 de Alexandre de Riquer (1856-1920) y sus anotaciones sobre los *prerrafaelistas*; ilustraciones *prerrafaelistas*, por ejemplo en *Blanco y Negro* (1904); la traducción al catalán por Joan Maragall (1860-1911) de una conferencia de John Ruskin, publicada en 1903 en la revista *Catalunya* con el título *Lo trevall*, en la línea de parciales traducciones previas; el periplo europeo en el año 1907 de Julio Romero de Torres (1874-1930) y la impronta que en él dejaran los primitivos itálicos y los modelos ingleses... Habrá que tener en cuenta también la lectura, traducida o no, de los títulos franceses e italianos donde se detectan signos *prerrafaelistas*. Al respecto, nos parece importante probar en este momento la existencia fechada de traducciones castellanas casi siempre en editoriales catalanas de, al menos, los autores italianos y franceses que hemos atendido como muestra de las vertientes *prerrafaelistas*: Antonio Fogazzaro (1908, 1911a, 1911b, 1911c, 1911d, 1912), Gabrielle D'Annunzio (1900a, 1900b), Allain Fournier (1934), no habiendo localizado traducciones coetáneas de Paul Claudel. Se trata, así pues, de todo un medio crecientemente favorable a la influencia *prerrafaelista* en el arranque del cual hoy encontramos como una de las primeras muestras, aquellas que nos parecen evidentes en *La hija del mar* (1859) y más tarde en algunos de los poemas gallegos de *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro (1837-1885). Temprana entrada galaica a favor de tales modelos, cuando a la lengua gallega los versos *prerrafaelistas*, en este caso los debidos a Cristina Rossetti, sólo llegarían tardíamente, en 1963 y de la mano de P. Castro del Río (Rossetti, C. 1997).

Si en la temprana novela castellana de Rosalía de Castro encontramos iniciales indicios *prerrafaelistas*, queda justificado el seguimiento de pautas estéticas debidas al *Prerrafaelismo* en una serie de títulos en castellano y en catalán que se escribieron al amparo del crecimiento de ese espectro literario hispano, propicio a la divulgación de sus premisas. Siguiendo un orden cronológico en función de la fecha de edición de los textos y datación de obra plástica, el siguiente es el *corpus* sobre el que hemos trabajado y que marca el desarrollo de la práctica *prerrafaelista*. Las siglas que acompañan a los títulos citados, nos serán útiles en la última parte de estas conclusiones. Pasamos a ordenar el listado de aquellas obras atendidas puntualmente:

- Rosalía de Castro, *La hija del mar* (1859) (LHM)
- Rosalía de castro, *Flavio* (1861) (F)
- Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules* (1867) (ECBA)
- Rosalía de Castro, *Follas novas* (1880) (FN)
- Rosalía de castro, *El primer loco* (1881) (EPL)
- Rubén Darío, *Abrojos* (1887) (A)
- Rubén Darío, *Azul* (1888) (AZ)
- Raimon Casellas, *La damisel·la santa* (1894) LDS)

Rubén Darío, *El caso de la señorita Amelia* (1894) (ECSA)

Manuel Machado, *Tristes y alegres* (1894) (TA)

Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas* (1895) (F)

Rubén Darío, *Los raros* (1896) (LR)

Rubén Darío, *Prosas profanas* (1896) (PP)

Ángel Ganivet, *Granada la bella* (1896) (GB)

Ramón del Valle-Inclán, *Epitalamio* (1897) (E)

Santiago Rusiñol, *Oracions* (1897) (O)

Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) (LTICPC)

Emilia Pardo Bazán, *Cuentos sacroprofanos* (1899) (CS)

Ángel Ganivet, *En el avellano: De mi novia la que murió* (1899) (EEA)

Alexandre de Riquer, *El rei dels albers* (1900) (ERA)

Joan Maragall, *Visions i cants* (1900) (VC)

Alexandre de Riquer, *Anyorances* (1902) (A)

Joan Maragall, *Elogis* (d.1903) (E)

Alexandre de Riquer, *Petons* (h. 1902-1903, ed. post. 1978) (P)

Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño* (1902) (SO)

Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de estío* (1903) (SE)

Joan Maragall, *Haidé* (1904) (H)

Joan Maragall, *Preliminar* (1904) (P)

Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de primavera* (1904) (SP)

Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad* (1904) (FS)

Ángel Ganivet, *El escultor de su alma* (1904) (EEA)

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905) (CVE)

Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de invierno* (1905) (SI)

Manuel Machado, *Caprichos* (1905) (C)

Emilia Pardo Bazán, *La quimera* (1905) (LQ)

Alexandre de Riquer, *Aplech de Sonets* (1906) (AS)

Rubén Darío, *El canto errante* (1907) (ECE)

Manuel Machado, *Alma. Museo. Los cantares* (1907) (AMC)

Antonio Machado, *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) (SGP)

Julio Romero de Torres, *Nuestra Señora de Andalucía* (1907)

Joan Maragall, *Nausica* (1908) (N)

Julio Romero de Torres, *Amor sagrado, amor profano* 1908) (ASAP)

Julio Romero de Torres, *Ángeles y Fuesanta* (1909) (AF)

Gabriel Miró, *La palma rota* (1909) (LPR)

Manuel Machado, *El mal poema* (1909) (EMP)

Julio Romero de Torres, *Retablo del amor* (1910) (RA)

Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio* (1910) (LCC)

Emilia Pardo Bazán, *Dulce dueño* (1911) (DD)

Manuel Machado, *Apolo* (1911) (A)

Antonio Machado, *Campos de Castilla* (1912) CC)  
 Julio Romero de Torres, *Las dos sendas* (1912) LDS)  
 Manuel Machado, *Cante Hondo* (1912) (CH)  
 Julio Romero de Torres, *La consagración de la copla* (1912) (LCC)  
 Julio Romero de Torres, *El pecado y la gracia* (1913) (EPG)  
 Manuel Machado, *El amor y la muerte (capítulos de una novela)* (1913) (EAM)  
 Julio Romero de Torres, *Poema de Córdoba* (1915) (PC)  
 Julio Romero de Torres, *Carmen* (1915) (C)  
 Gabriel Miró, *Dentro del cercado* (1916) (DC)  
 Julio Romero de Torres, *La muerte de santa Inés* 1920 (LMSI)  
 Manuel Machado, *Sevilla* (1920) (S)  
 Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel* 1921 (NPSD)  
 Gabriel Miró, *Niño y grande* (1922) (NG)  
 Antonio Machado, *Nuevas canciones* (1924) (NC)  
 Antonio Machado, *De un cancionero apócrifo* (1924-1936) (DCA)  
 Manuel y Antonio Machado, *Las adelfas* (1928) LA)  
 Julio Romero de Torres, *Viva el pelo* (1928) (VP)  
 Manuel y Antonio Machado, *La Lola se va a los puertos* (1929) (LLVP)  
 Pilar de Valderrama, *Esencias* (1930) (E)  
 Manuel y Antonio Machado, *La prima Fernanda* (1931) (LPF)  
 Manuel y Antonio Machado, *La duquesa de Benamejí* (1931) (LDB)  
 Pilar de Valderrama, *El tercer mundo* (1934) (ETM)  
 Manuel Machado, *Phoenix*, (1936) P  
 Pilar de Valderrama, *Espacio* (O. P. 1958) (ES)  
 Pilar de Valderrama, *Sí, soy Guiomar, memorias de mi vida* (1981) (SSGMV)

De buena parte de estos escritores se ha recurrido asimismo a material diverso como pueda ser epistolar, artículismo y conferencias, que no figura en los títulos anteriores. Además, entre esos nombres y títulos que ya se dijera son los puntualmente tratados, recuperamos obras de Galdós, Unamuno, Baroja, Benavente, Martínez Sierra, Lorca... y de Cebrià y Manuel Montoliu, Prudenci Bertrana, Caterina Alber i Paradis –Victor Català–, Miquel de Palol... aquel cuadro histórico y este *corpus* y nómina autoral marca el recorrido del *Prerrafaelismo* en nuestras letras, desde el romanticismo y el modernismo hasta lo que podemos apreciar como postmodernismo, tal y como prueban algunos nombres y fechas anteriormente ordenadas.

A propósito de la *coordinada estético-literaria* –a sabiendas de que abordamos una propuesta artística que se nos ofrece mediante un código con referencias tempranamente establecidas y mantenidas a lo largo de su cultivo– ordenamos a continuación los signos que marcan la creatividad *prerrafaelista*. Nos detendremos en primer lugar y conjuntamente ante el bloque documental proveniente de la literatura considerada como generadora, la inglesa, y de las literaturas apreciadas como románicamente divulgadoras, la francesa y la italiana; en segundo y último lugar, trataremos la relación de los signos *prerrafae-*

*listas* que se hacen evidentes en autores y textos castellanos y catalanes.

Del conjunto documental inglés, francés e italiano se desprende la siguiente y primordial tabla de constantes a propósito del posicionamiento del artista *prerrafaelista*, de sus temas y motivos artísticos y de sus patrones estilísticos. Partimos del reconocimiento de una común rebeldía intelectual por su parte que habrá que entender como postura contra los cánones establecidos. Frente a ellos, se opta por modelos artísticos prerrenacentistas y a favor de valores como la sencillez, la integridad y la sinceridad. Gradualmente se potencia una compensación realista que no evitará la evolución hacia cuotas de corte simbolista que le convierten en predecesor de la reacción antipositivista finisecular. En ello se puede reconocer cómo opera una base romántica que, a su vez, no es ajena a su toma de conciencia social; asunto, este último, que puede enraizar en el fondo evangélico de la propuesta que, asimismo, se mira en el cristianismo primitivo de los modelos artísticos elegidos. En este sentido, el artista *prerrafaelista* cuestiona la idea de progreso, cifrada en el proceso impuesto por la industrialización y los modelos sociales que formula.

Se proyecta sobre esta base un sentimentalismo y una simbología de orden católico que impone una serie de temas y motivos de raíz religiosa como la Anunciación u otros de fuente bíblica y evangélica o, en su caso, de raíz literaria con referentes muy definidos como el primitivismo, el *stilnovismo* y el propio Dante. En ese sentido, cabe detectar un medievalismo inherente que también incorpora la materia artúrica al repertorio de su inspiración. Fundamental es la dicotomía entre el bien y el mal, representados en la figura femenina –*donna angelicata/femme fatale*, proyectadas en horizontes de redención o de condena– y que cabe plasmar también en la doble vertiente en que se oponen misticismo y sensualidad –en ocasiones traducidos en postulados de renuncia y sacrificio, pero también en extremos de corte espiritista y satánico– por donde en ocasiones transita el creador *prerrafaelista*, tanto en su creación literaria como en la pictórica. Sobre esa red de ángulos complementarios surgen asuntos que alcanzan el cariz de constantes, como en ocasiones es el amor idealizado que puede convertirse en imposible y a veces alcanza la categoría de *post mortem*. Rasgo también reseñable, es como de este entramado se derivan asimismo tópicos a favor de los cuales se muestra una devoción y constancia continuadas. Por ejemplo, ciertos elementos de la iconografía femenina como la abundante cabellera roja, la palidez de su rostro o la fragilidad de su talle comparándolo con lirios o azucenas; del mismo modo las manos se asemejan a palomas o bien a elementos propios de la simbología religiosa o litúrgica; el vocablo eucarístico viene harto utilizado para designar lo relacionado con el campo femenino; la postura de ensoñación por parte de la protagonista o de la modelo del lienzo, o asimismo el hieratismo de las figuras; presencias humanas, enmarcadas en elementos de la naturaleza cargados de simbología, como son lirios, azucenas, violetas, rosas blancas opuestas a rosas rojas como atributos del bien y del mal.

Los propios referentes itálicos imponen unos modelos formales que, en el caso de la creación poética, pasan por el culto al soneto. Asimismo, se emplea la mezcla de verso y prosa, y la prosa poética. En el caso de la prosodia utilizada, se atiende modélicamente a la fraseología y al léxico de fuente religiosa y litúrgica de cara a una semántica profana.

Ya ante autoría y producción castellana y catalana, hacemos por ratificar la constancia del código establecido. Tratándose del cuerpo fundamental de nuestro estudio, pasamos a establecer una tabla con el listado de tópicos que se deriva de lo recogido en esta *coordinada estético-literaria* a propósito de los *prerrafaelistas* ingleses, franceses e italianos; cada uno de esos tópicos buscará corresponderse con

obras castellanas y catalanas, por lo cual añadiremos mediante siglas en qué títulos documentamos su presencia. Al final de este listado, se tomará en consideración el alcance de su evidencia para nuestras literaturas en el periodo histórico abarcado.

*Posicionamiento del artista 'prerrafaelista':*

- *Superioridad del artista y rebeldía intelectual*: R. de Castro (F), (EPL); R. Darío (AZ); R. Casellas (LDS); Á. Ganivet (GB); S. Rusiñol (O); E. Pardo Bazán (CS),(LQ); M. Machado (AMC); (DD); G. Miró (LPR).
- *Modelos artísticos prerranacentistas*: R. de Castro (LHM), (F); R. Darío (A), (AZ); R. Casellas (LDS) R. Darío (ECSA); M.Machado (TA); V. Inclán (F); R. Darío (LR), (PP); R. Valle-Inclán (E); S. Rusiñol (O); E. Pardo Bazán (CS);Á. Ganivet (EEA) A de Riquer (ERA); J. Maragall (VC); A. de Riquer (A), (P); J. Maragall (E); V. Inclán (SO), (SE); J. Maragall (H), (P); R. Valle-Inclán (FS), (SP); R. Darío (CVE); R. Valle-Inclán (SI); E. Pardo Bazán (LQ); A. de Riquer (AS); R. Darío (ECE); M. Machado (AMC); J. Romero de Torres (NSA); J. Maragall (N); J. Romero de Torres (ASAP),(RA); G. Miró (LCC);E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A); J. Romero de Torres (LCC), (PC); G. Miró (DC); J. Romero de Torres (LMSI); G. Miró (NPSD), (NG); A. Machado (DCA); M. y A. Machado (LLP); P. de Valderrama (E), (ETM); M. Machado (P); P. de Valderrama (ES).
- *Ética de la sencillez, la integridad y la sinceridad*: R. de castro (LHM), (F), (EPL), (ECBA); R. Darío (AZ); R. Casellas (LDS); R. Darío (LR), (PP); S. Rusiñol (O); A. de Riquer (ERA), (A), (P); J. Maragall (E), (H), (P); R. del Valle-Inclán (FS); E. Pardo Bazán (LQ), (DD).
- *Reacción antipositivista y antidesarrollista*: R. de Castro (F); R. Darío (AZ), R. Casellas (LDS); Á. Ganivet (GB); R. Darío (PP) S.Rusiñol (O); Á. Ganivet (EEA); E. Pardo Bazán (LQ); M. Machado (AMC); E. Pardo Bazán (DD); G. Miró (DC).

*Fundamentos intelectuales:*

- *Sentimentalismo*: R. de Castro (LHM), (F), (EPL), (ECBA); R. Darío (AZ); R. Casellas (LDS); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (PP); R. Valle-Inclán (E); E. Pardo Bazán (CS); Á. Ganivet (EEA); A. de Riquer (ERA); J. Maragall (VC); A. de Riquer (A); J. Maragall (E); A. de Riquer (P); R. Valle-Inclán (SO), (SE); J. Maragall (H), (P); R. Valle-inclán (SP), (FS); R. Darío (CVE); R. Valle-inclán (SI); M. Machado (C); E. Pardo Bazán (LQ); A. de Riquer (AS); R. Darío (ECE), (CVE); M. Machdo (AMC); A. Machado (SGP); J. Maragall (N); G. Miró (LPR), M. Machado (EMP); G. Miró (LCC); E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A), (EAM); G. Miró (DC), (NPSD), (NG); A. Machado (NC), (CA); M. y A. Machado (LLP); P. Valderrama (E); M. y A. Machado (LA), (LPF), (LDB), P.Valderrama (ETM), (ES), (SSGMV).
- *Simbología católica*: R. de Castro (LHM); R. Darío (AZ), (LR), (PP), (CVE), (ECE); R. Casellas (LDS); S. Rusiñol (O); A. de Riquer (A); R. Valle-Inclán (SP), (SE), (SO), (FS), (SI); Pardo Bazán (CS); J. Romero de Torres (NSA), (ASAP), (AF), (RA); G. Miró (LCC); E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A); J. Romero de Torres ((LCC), (LDS), (EPG), (LMSI); G. Miró (NPSD); P. Valderrama (E), (ETM), (ES), (SSGMV).
- *Medievalismo artístico-literario*: R. de Castro (LHM), (F), (EPL); R. Darío (A), (AZ), (ECSA); R. Casellas (LDS); M. Machado (TA); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (LR), (PP); R.Valle-Inclán (E); Á. Ganivet (GB); S. Rusiñol (O); E. Pardo Bazán (CS); Á. Ganivet (EEA); A. de Riquer (ERA), J. Maragall (VC); A. de Riquer (A), (P); J. Maragall (E); R. Valle-Inclán (SP), (SO), (FS); J. Maragall (H), (P); R.Valle-Inclán (FS) R. Darío (CVE); E. Pardo Bazán (LQ); A. de Riquer (AS); R. Darío (ECE); M. Machado (AMC); A. Machado

(SGP); J. Romero de Torres (NSA); J. Maragall (N); J. Romero de Torres (ASAP), (RA); G. Miró (LPR), (LCC); E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A); A. Machado (CC); J. Romero de Torres ), (LDS), (LCC); G. Miró (DC), (NPSD); A. Machado (NC), (A. Machado (DCA); M. y A. Machado (LLP) P. de Valderrama (E), (ETM); M. Machado (F); P. de Valderrama (ES), (SSGMV).

- *Dicotomía bien/mal*: R. de Castro (LHM), (F), (ECBA), (FN), (EPL); R. Darío (A), (AZ), (ECSA); R. Casellas (LDS); M. Machado (TA); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (LR) (PP); R. Valle-Inclán (E); E. Pardo Bazán (CS); Á. Ganivet (EEA); R. Valle-Inclán (SO), (SE), (FS), (SP); R. Darío (CVE); R. Valle-Inclán (SI); M. Machado (C); E. Pardo Bazán (LQ); M. Machado (AMC); J. Romero de Torres (NSA), (ASAP), (AF); M. Machado (EMP); G. Miró (LPR); J. Romero de Torres (RA); G. Miró (LCC) M. Machado (A), (CH); J. Romero de Torres (LDS), (LCC); M. Machado (EAM); G. Miró (DC); M. Machado (S); M. Machado (S); G. Miró (NG); M. y A. Machado (LA); J. Romero de Torres (VP); (LLP); (LPF), (LDB)

- *Simbología e iconografía femeninas*: R. de Castro (LHM), (F), (ECBA), (EPL), R. Darío (AZ), R. Casellas (LDS); R. Darío (ECSA); M. Machado (TA); V. Inclán (F); R. Darío (PP); R. del Valle-Inclán (E); E. Pardo Bazán (CS); Á. Ganivet (EEA); A. de Riquer (ERA); J. Maragall (VC); A. de Riquer (A), (P); R. Valle-Inclán (SO), (SE), (SP), (FS); J. Maragall (H); R. del Valle-Inclán (SI); R. Darío (CVE); M. Machado (C); E. Pardo Bazán (LQ); A. de Riquer (AS); R. Darío (ECE); M. Machado (AMC); J. Romero de Torres (NSA); J. Maragall (N); J. Romero de Torres (ASAP), (AF); G. Miró (LPR); M. Machado (EMP); J. Romero de Torres (RA); G. Miró (LCC); E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A); J. Romero de Torres (LDS), (LCC); M. Machado (CH), (EAM); J. Romero de Torres (PC), (C); G. Miró (DC); J. Romero de Torres (LMSI); M. Machado (S); G. Miró (NPSD), (NG); M. y A. Machado (LA); J. Romero de Torres (VP); M. y A. Machado (LLP), (LPF), (LDB), P. de Valderrama (E), (ETM), (ES).

- *Homenaje preraphaelista*: Alexandre de Riquer (AS)

#### *Aspectos formales:*

- *Soneto*: A. De Riquer (A), (AS); R. Darío (PP); M. Machado (AMC), (A), A. Machado (SGP), (CC), (NC), (DCA), (CA), M. Machado (F)

- *Verso & prosa*: R. Darío (AZ); Á. Ganivet (EEA); M. y A. Machado (DCA); A. Machado (LDB); P. de Valderrama (E), (ETM);

- *Prosa poética*: R. Darío (AZ); R. Casellas (LDS); R. Darío (LR); S. Rusiñol (O); A. de Riquer (ERA); Valle-Inclán (SO), (SE), J. Maragall (E), (P), (DA) R. Valle-Inclán (SP), (FS), (SI); E. Pardo Bazán (LQ); G. Miró (LPR), (LCC) ; E. Pardo Bazán (DD); G. Miró (DC), (NPSD), (NG); P. Valderrama (ETM).

- *Fraseología litúrgica*: R. Casellas (LDS); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (LR), (PP); R. Valle-Inclán (E); S. Rusiñol (O) R. Valle-Inclán (SO), (SE), (SP), (FS), (SI); R. Darío (ECE); G. Miró (LCC); E. Pardo Bazán (DD); G. Miró (NPSD), (NG); P. de Valderrama (E).

- *Léxico e iconografía plástica sacro-profanos*: R. Darío (AZ); R. Casellas (LDS); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (LR), (PP); R. Valle-Inclán (E); R. Valle-Inclán (SO), (SE), (SP), (FS), (SI); R. Darío (CVE); M. Machado (C); E. Pardo Bazán (LQ); M. Machado (AMC); J. Romero de Torres (NSA), (ASAP), (AF); M. Machado (EMP); J. Romero de Torres (RA), (LCC), M. Machado (CH), (LDS), (EPG); M. Machado (EAM); J. Romero de Torres (PC), (C), (LMSI) ; M. Machado (S); G. Miró (NPSD), (NG).

- *Plasticidad y sensacionismo lingüísticos*: R. de Castro (LHM), (F); R. Darío (AZ), R. Casellas (LDS), M. Machado (TA); R. Valle-Inclán (F); R. Darío (LR), (PP); R. Valle-Inclán (E); S. Rusiñol (O); A. de Riquer



(ERA), (A), (P); R. Valle-inclán (SO), (SE); (SP), (FS); R. Darío (CVE) R. Valle-Inclán (SI); M. Machado (C); E. Pardo Bazán, (LQ); A. de Riquer (AS); R. Darío (ECE); M. Machado (AMC); A. Machado (SGP); J. Maragall (N); G. Miró (LPR); M. Machado (EMP); G. Miró (LCC); E. Pardo Bazán (DD); M. Machado (A); A. Machado (CC); M. Machado (CH); G. Miró (DC); M. Machado (S); G. Miró (NPSD), (NG); M. y A. Machado (LLP); P. de Valderrama (E); M. y A. Machado (LPF), (LDB); P. de Valderrama (ETM), (ES).

La *coordinada histórico-literaria* nos instala en una dinámica que demuestra que, comparativamente y atendiendo a los propios antecedentes ingleses desde 1806 y a las primeras muestras evidentes de *Prerrafaelismo* desde 1848-1850, las letras hispanas ya recogen su influjo entre las décadas de los años treinta y de los cincuenta del ochocientos. Sobre esa base, la correspondiente *coordinada estético-literaria* nos prueba una continuada atención a los componentes de la escritura y de la plástica *prerrafaelistas*. De acuerdo con el listado documental establecido, dicha atención se puede entender de larga duración, hasta los años treinta del novecientos.

Es aquí donde cabe una última consideración. Por nuestra parte, entendemos como de raíz *prerrafaelista* una serie de componentes artísticos que, en la consideración histórica y crítica en torno al *Fin de Siglo* hispano, se han contemplado dentro de la globalidad del Modernismo. Es cierto que algunos de los aspectos y elementos antes mencionados pueden compartirse con otras prácticas afines; de hecho, los más estrictamente reconocidos como *prerrafaelistas* –medievalismo artístico, dicotomía entre el bien y el mal, simbología e iconografía femeninas– son aquellos que nos han permitido ordenar mayor número de ejemplos y a su vez los más evidentes. Pero, también cabe argüir que los componentes a la postre compartidos pueden deberse en gran medida a los presupuestos *prerrafaelistas* como origen. En ese sentido, nos posicionamos al lado de los estudiosos que destacan en lugar privilegiado el *Prerrafaelismo* a favor de una nueva comprensión artística, situándolo en las bases del arte moderno. Al mismo tiempo y no obstante, sí que reconoceremos que, dada la prolongada proyección concedida al sello de impronta *prerrafaelista* en los documentos que van del mencionado *Fin de Siglo* a los años treinta del siglo pasado, sobre dichos textos y sus autores habrán intervenido planteamientos propios de la evolución artística de esa cronología. De la misma manera en que, en cronología del ochocientos, hemos hallado referentes *prerrafaelistas* en escritores y obras adscritas al romanticismo, realismo y simbolismo.





## BIBLIOGRAFÍA

### 1. EDICIÓN DE TEXTOS Y DE OBRA PLÁSTICA

- AA.VV. (1979): *Historia del arte*, J. Salvat (dir.), Barcelona, Salvat, 12 t., vol. 9, pp. 197-208.
- AA.VV. (1980): *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Grijalbo, 8 t., vol. 6, pp. 289-295.
- AA.VV. (1991): *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, director L. Rodrigo Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 72 t., v. 47, p. 177.
- AA.VV. (2001): *Rossetti, Grandes maestros de la pintura. Los artistas más representativos desde el renacimiento al arte moderno*, Barcelona, Ediciones Altaza, v. 43.
- ALAIN-FOURNIER (1934): *El gran Meaulnes*, Buenos Aires, Sur Cía. Imp. Argentina.
- (1997): *Le grand Meaulnes*, édition V. Einborn, París, Hachette.
- ALIGHIERI, Dante: 1956: *Obras completas*, versión castellana de N. González Ruiz, sobre la interpretación literal de G. M. Bertini, colab. J. L. Gutiérrez García, Madrid, Ed. Católica.
- AMIC, Sylvaine y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coord.) (2013): *Luces de bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid, Fundación Mapfre.
- BARNES, R. (text) (2009): *J. W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, London, Royal Academy of Arts.
- BAROJA, Pío (1991): *La casa de Aizgorri*, edición M. Etxebarria Aróstegui, Madrid, Espasa-Calpe.
- BARRINGER, Tim, ROSENFELD, Jason y SMITH, Alison (coord. y eds.) (2012): *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, London, Tate Gallery – Tate Publishing.
- BENAVENTE, Jacinto (1979): *Cartas de mujeres*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BENEDETTI, Maria Teresa (1995): *I preraffaelliti*, Firenze. Ed. Giunti Barbèra.
- BLAKE, William (1987): *Antología bilingüe*, introducción y traducción de E. Caracciolo Trejo, Madrid, Alianza Editorial.
- (2012): *William Blake (1757-1827): Visiones en el arte británico*, CaixaForum Madrid (Exposición, 4 de julio-21 de octubre de 2012) (no se publicó catálogo)
- CASELLAS, Raimon (1916): *Etapas Estètiques*, pròleg i epíleg E. D'Ors, Societat Catalana d'Edicions, Barcelona, 2 t.
- (1974): *La damisel·la santa*, pròleg de J. Castellanos, Barcelona, Edicions 62.
- CASTRO, Rosalía de (1983): *Obras Completas*, estudio, cronología e bibliografía por X. Alonso Montero edicions Sálvora S.A., Santiago de Compostela, 3 t.

- CLAUDEL, Paul (1993): *L'Annoce faite à Marie*, préface de M. Autrand, París, Galimard.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1890): *L'Isottè. La chimera*, Milano, Fratelli Treves, Editori.
- (1900a): *El placer*, traducción E. Reverter Delmas, Barcelona, Maucci, 2 t.
- (1900b): *Las vírgenes de las rocas*, traducción T. Orts-Ramos, Barcelona, Maucci.
- (1995): *Il Piacere*, a cura di F. Roncoroni, Milano, A. Mondadori.
- (1996): *L'Isottè - La chimera*, a cura di N. Lorenzini, cronologia a cura di E. Roncoroni, Milano, A. Mondadori Editore.
- DARÍO, Rubén (1950-1955): *Obras Completas*, edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado, 5 t.
- FINALDI, Gabriele (comisario) y MAROTTA, Karina (coord.) (2009): *La Bella Durmiente: pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- FOGAZZARO, Antonio (1908): *El santo*, traducción e introducción R. M. Tenreiro, Madrid, José Blas y Cía.
- (1911a): *El misterio del poeta*, versión F. J. Godó i Llorents, Barcelona, Maucci.
- (1911b): *Pequeño mundo antiguo*, versión castellana M. R. Blanco-Belmonte Barcelona, Maucci, 2 t.
- (1911c): *Pequeño mundo moderno*, versión española F. J. Godó i Llorents, Barcelona, Maucci, 2 t.
- (1911d): *Daniel Cortis*, versión F. J. Godó i Llorents, Barcelona, Maucci.
- (1912): *Malombra*, versión F. J. Godó i Llorents, Barcelona, Maucci, 2 t.
- (1934): [Textos en] *La vita di Antonio Fogazzaro: Dalle memorie e dai carteggi inediti* de T. Gallarati Scotti, Milano, A. Mondadori.
- (1942): *Piccolo mondo moderno*, Edizione a cura di Piero Nardi, Milano, A. Mondadori Editore.
- (1985): *Il Santo*, Introduzione, cronologia, antología crítica e bibliografía a cura di A. M. Moroni, Milano, A. Mondadori Editore.
- (1992): *Il mistero del poeta*, introduzione di E. Landoni, Milano, Editrice Bibliografica.
- GANIVET, Ángel (1961-1962): *Obras Completas*, prólogo de M. Fernández Almagro, Madrid, Aguilar, 2 t.
- GARCÍA LORCA, Federico (1973): *Romancero gitano. Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HOMERO (1973): *Ilíada, Odisea*, introducción y notas J. Alsina, Barcelona, Planeta.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, (1962): *El modernismo: notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de R. Gullón y E. Fernández Méndez, Madrid, Aguilar.
- JUAN DE LA CRUZ, San (2000): *Poesía Completa y Comentarios en Prosa*, edición, introducción y notas de R. Asún, Barcelona, Planeta.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (comisario general) y SOLANA, Guillermo (comisario para Madrid), (2000): *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Mapfre.
- KEATS, John (1998): [Textos en] *John Keats. Belleza y verdad* de L. Olivan, Valencia, Pre-Textos.
- MACHADO, Antonio (1994): *Cartas a Pilar*, edición y prólogo de G. Depretis, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- (2001): *Prosas dispersas*, edición de J. Doménech, introducción de R. Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma.
- MACHADO, Manuel (1974): *El amor y la muerte (Capítulos de novela). Día por día de mi calendario (memorandum de la vida española en 1918)*, edición y estudio de J. L. Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (1995): [Texto en] *Introducción a Alma. Ars moriendi*, P. del Barco, Madrid, Cátedra, pp. 11-64.

- MACHADO, Manuel y Antonio (1978): *Obras Completas*, al cuidado de H. Carpintero, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARAGALL, Joan (1981): *Obres completes*, v. 1, *Obra catalana*, pròleg de J. Carner, v. 2, *Obra castellana*, pròleg de P. Laín Entralgo, Barcelona, Selecta.
- MARSH, Jan y NUNN, Pamela Gerrish (eds), (1998): *Pre-Raphaelite women artists*, London, Thames and Hudson [catálogo de exposición itinerante].
- MARTÍN TRIANA, José María (1976): *El prerrafaelismo: historia y antología*, Madrid, Felmar.
- MIRÓ, Gabriel (1969): *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002): *Los amantes de la niebla*, Barcelona, Planeta.
- PALOL, Miquel de (1989): *Camí de llum*, introducció d' A. Yates, Barcelona, Edicions 62.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1972): *La vida contemporánea (1896-1915)*, edición de C. Bravo Villasante, Madrid, Magisterio Español.
- (1999-2011): *Obras Completas*, edición y prólogo de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. de Castro, 10 t.
- PECCATORI, Stefano y ZUFFI, Stefano (eds.) (2004): *Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*, texto de G. Crepaldi, Toledo, Artes Gráficas Toledo [Milán/Barcelona, Elemond Editori Associati/ Electa, 2000/ 1999]
- PLATÓN (1972): *Diálogos*, Espasa-Calpe, Madrid.
- RIQUER, Alexandre de (1900): *El rei dels albers, Catalònia*, 2ª s. 9 març, nº 12, pp. 106-107.
- (1902): *Anyorances*, Barcelona, [J. Thomas]: A. Verdaguer.
- (1906): *Aplech des sonets: Les cullites; Un poema d'amor*, prolèg d' A. Mestres, Barcelona, Verdaguer.
- (1978): *Petons*, en *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta. (Modernisme simbolista)*, AA. VV., Comissió Organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, Calaf, El Punt del Clot, pp. 130-166.
- ROMERO DE TORRES, Julio (1989): *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*, dirección y coordinación de Mercedes Valverde Candil y Ana Píriz Salgado, Córdoba, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.
- ROSSETTI, Cristina (1997): *Christina Rossetti vertida ó galego por Plácido R. Castro del Río no ano 1963*, en *Mostras de poesia de Christina Rossetti vertidas do inglés ó galego*, Cambados, Familia Lede Castro, pp. 23-47.
- (1997): *Florilegio*, introducción y traducción de A. Sarabia, Madrid, Hiperión.
- (2002): *Maude*, edición y traducción de D. Casanovas, Castellón, Ellago.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1976): [Textos en] *El prerrafaelismo: historia y antología* de J. M. Martín Triana, Madrid, Felmar, pp. 44-82.
- (1992): [Textos en] *La vida apasionada de Gabriel: Dante Gabriel Rossetti y la hermandad prerrafaelista* de A. Sarabia, traducidos por el autor, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1998): *La casa de la vida*, edición e introducción de F. M. López Serrano, Valencia, Pre-Textos.
- RUSIÑOL, Santiago, (1973): *Obres Completes*, pròleg de C. Soldevilla, Barcelona, Selecta, 2 t.
- (2005) *Oraciones*, estudio y traducción de L. Sánchez Rodrigo, Castellón, Ellago, pp. 15-131.
- RUSKIN, John (1992): *Turner e i Preraffaelliti*, a cura di G. Leoni, Torino, Einaudi editore.
- STALEY, Allen y NEWALL, Christopher (2005): *Prerrafaelistas: La visión de la naturaleza*, Barcelona, Fundación la Caixa.
- TRENC, Eliseu (2000): *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Caixa de Terrasa-Lunwerg Editores.

TREUHERZ, Hg. Julián (2004): *Dante Gabriel Rossetti*, Amsterdam, Van Gogh Museum.

UNAMUNO, Miguel de (1995-2009): *Obras Completas*, edición e introducción de R. Senabre, Madrid, Fundación J. A. de Castro, Turner, 10 t.

VALDERRAMA, Pilar de (1930): *Esencias. Poemas en prosa y verso*, Madrid, Caro Raggio.

(1934): *El tercer mundo*, en *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*, edición y prólogo de Cristóbal de Castro Marcos, Madrid, Aguilar, pp. 88-137.

(1958): *Obra poética*, Madrid, Siler.

(1981) *Sí, soy Guiomar: Memorias de mi vida*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1977): *Apéndice I*, en *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario* de O. Guerrero, presentación de C. E. Ferreiro, Madrid, Ed. Magisterio Español, pp. 123-170.

(2002): *Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 t.

ZOLA, Émile (1980): *Rome: les trois villes*, Genève, Famot, 2 t.

ZOZAYA, María, SANGUINO, Jordi y D'ORS, Inés (coord. y eds.) (2012): *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney*, Madrid, Fundación Juan March – Editorial del Arte y Ciencia.

## 2. TEORÍA, HISTORIA Y CRÍTICA LITERARIA.

AA.VV. (1968): *Diccionario Enciclopédico*, Barcelona, Salvat, 4 t., vol. 4, p. 2747.

AA.VV. (1979): *Historia del arte*, director J. Salvat, Barcelona, Salvat, 12 t., vol. 9, p. 197.

AA.VV. (1984): *Enciclopedia Rialp*, Madrid, Rialp, 25 t., vol. 4, p. 317.

AA.VV. (1986): *Història de la Literatura Catalana. Part moderna*, director J. Molas, Barcelona, Ariel, 11 t.

AA.VV. (1991): *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, director L. Rodrigo Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 72 t., vol. 47, p. 177.

AA.VV.(1999): *Storia della letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice Roma, 14 t., vol. 8, pp. 572-577, 713-775.

AA.VV. (1999): *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borcellino e W. Pedullà, Milano: Federico Motta, 10 t., v.IX, pp. 355-389, 754-835.

ACEREDA, A. (1997): “Introducción” a *Poesía erótica* de Rubén Darío, Madrid, Hiperión, pp. 9-59.

ACOSTA, E. (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Rando House Mondadori, S.A.

AGRESTI, A. (1899): *Poesie di D. G. Rossetti*, Firenze, Barbéra.

ALVAR, M. (1975): “Prólogo” a *Poesías completas* de Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 7-63.

ALLEGRA, G. (1986): *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro.

(1987): “Cataluña como vía de penetración del Modernismo (dos nombres clave)” en *Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces Andalusas y Cordobesas*, al cuidado de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 21-31.

AMBROSINI, A. (1980): *Modernismo epigonale ed eclettismo poetico in Francisco Villaespesa*, Università degli Studi di Perugia, relatore Prof. G. Allegra, correlatore Dott.ssa Antonia Fucelli.

- (1983): *Fama e marginalità di Francisco Villaespesa, studio sull'ultimo modernista*, Perugia, Editoriale Guerra.
- (1987): "Aventuras y excesos modernistas de Francisco Villaespesa", *Las Nuevas Letras. Revista de arte y Pensamiento*, Diputación Provincial de Almería, nº 7, pp. 13-22.
- AUTRAND, M. (1993): "Préface" a *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, París, Galimard, pp. 7-31.
- AZORÍN, José Martínez Ruíz (1947): *En Barcelona, 1906 Obras Completas*, introducción, notas preliminares y ordenación por A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, t.II, pp. 323-363.
- BALCELLS, A. (2011): *Cataluña ante España. Los diálogos entre intelectuales catalanes y castellanos, 1888-1984*, Lleida, Milenio.
- BARCO, P. del (1995): "Introducción" a *Alma. Ars moriendi* de Manuel Machado, Madrid, Cátedra, pp. 11-64.
- BASUALDO, A. (1980): *Julio Romero de Torres*, Barcelona, Labor.
- BENEDETTI, M. T. (1985): *I preraphaeliti*, Firenze, Ed. Giunti Barbèra.
- BORNAY, E. (1994): *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra
- BRAVO VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1972): "Introducción" a *La vida contemporánea (1896-1915)* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio Español, pp. 7-19.
- (1976): *Galdós visto por sí mismo*, Vitoria, Magisterio Español.
- BROTHERSTON, G. (1976): *Manuel Machado*, Madrid, Taurus.
- BUGLIANI, A. (1976): *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milano, Cisalpino Goliardica.
- CAMPOS, J. (1995): "Selección e Introducción" a *Manuel Machado: Poesías*, Madrid, Alianza, pp. 7-16.
- CAMPOY, A. M. (1980): "Prólogo" a *Julio Romero de Torres* de A. Basualdo, Barcelona, Labor, pp.11-21.
- CAMPS, A. (2010): *El decadentismo italiano en la literatura catalana*, Bern, Peter Lang.
- CANO BALLESTA, J. (1998): "El preraphaelismo de Juan Ramón Jiménez en 'Poemas impersonales' ", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Del Romanticismo a la Guerra Civil (t. IV)*, al cuidado de D. W. Flitter, Birmingham, Departament of Hispanic Studies – University of Birmingham, pp.122-129.
- CAPARRÓS, L. (1999): *Preraphaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada.
- CARACCIOLO TREJO, E. (1987): "Introducción" e "Introducción a *Cantos de inocencia*" en *Antología bilingüe* de W. Blake, Madrid, Alianza Editorial, pp. 9-14, 31.
- CASANOVAS, D. (2002): "Prólogo" a *Maude* de Cristina Rossetti, Castellón, Ellago, pp. 9-11.
- CASARES, J. (1944): *Crítica profana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- CASELLAS, Raimon (1893): *La Intrusa. Drama de Maurice Maeterlinck*, *La Vanguardia*, 8-IX-1893, p. 4.
- CASTELLANOS, J. (1974): "Pròleg" a *La damisel·la santa* de Raimon Casellas, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-18.
- (1986): *El Modernisme en Història de la Literatura Catalana. Part moderna*, director J. Molas Barcelona, Ariel, t. 8, pp. 76-141.
- (1992): *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, t. I y II.
- CASTRO, C. de (1934): "Prólogo" a *El tercer mundo* de Pilar de Valderrama en *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*, Madrid, Aguilar, pp. 7-15.



- CASTRO DEL RÍO, P. (1997): *Mostras de poesia de Christina Rossetti vertidas do inglés ó galego*, Cambados, Familia Lede Castro.
- CERDÀ I SURROCA, M. À. (1978): "Alexandre de Riquer, poeta pre-rafaelita", en *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta. (Modernisme simbolista)*, AA.VV., Comissió Organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, Calaf, El Punt del Clot, pp. 91-126.
- (1981): *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial.
- (1985): "Dante Gabriel Rossetti: el poeta de l'ànima", *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 4, pp. 97-103.
- (1986): "Introducció" a *El rei del riu d'or* de John Ruskin, traducció de M. Cerdà, Barcelona, Laertes, pp. 5-19.
- (1987): "Influencias inglesas en la génesis del modernismo: Ruskin y Morris", en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andalusas y Cordobesas*, al cuidado de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 53-68.
- (1990): *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*. Barcelona, Edicions de la Magrana.
- (1993): *Mites del Modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès Editors.
- (1995a): "Dante Gabriel Rossetti y el mito femenino", en *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, AA.VV., a cura di Paolo Caucci von Saucken, Perugia, Universidad di Perugia, pp. 129-148.
- (1995b): "Pre-rafaelites i modernistes a Catalunya", *Butlletí Col·legi de Doctors i Llicenciats*, Barcelona, gener 1995, núm. 91, 34-36.
- (1996a): "Estudi introductori" a *Fantasia Heroica* de William Morris, edició a cura de M. À. Cerdà, Barcelona, Laertes, pp. 9-22.
- (1996c): "Pre-rafaelites i modernistes a Catalunya", *El Temps*, València, (2-12-96), pp. 84-85
- (2002): "Alexandre de Riquer: l'imaginari i la llegenda", *Randa: història i literatura a les Illes Balears, Homenatge a Miquel Batllori/1*, Barcelona, Curial edicions catalanes, v. 48, pp. 75-84.
- (2008): "Neomedievalisme dins el Modernisme català", en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/LVII Miscel·lània Joaquim Molas*, AA.VV., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, v. 2, pp.137-155.
- (2011): "La "donna angelicata" en l'imaginari modernista", en *Estudis de Llengua i literatura catalanes/LXIII Miscel·lània Albert Hauf*, AA.VV., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, v. 2, 175-190.
- CERNUDA, L. (2003): "Prólogo" a *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia. Cantos de Experiencia* de W. Blake, Madrid, Visor libros, pp. 11-26.
- CHAVARRI, E. L. (1975): "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en *El Modernismo*, AA.VV., edición de L. Litvak, Madrid, Taurus, pp. 21-27.
- CHICHARRO CHAMORRO, D. (1992): "Introducción" a *Las adelfas. La Lola se va a los puertos* de Manuel y Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, pp.9-62.
- CIORANESCU, A. (1964): *Principios de Literatura Comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- CLÚA GIMÉS, I. (2002): "Bajo el signo de Artemisa: las vírgenes fatales y otras criaturas inaccesibles", en *Perversas y divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, AA.VV., C. Riera, M. Torras e I. Clúa (eds.), Valencia - Aldaia, Ed. Escultura, v. 1, pp. 103-111.

- CONDE, C. (1989): "Introducción" a *Antología poética* de Rubén Darío, Barcelona, Ediciones 29, pp. 15-22.
- CUÉLLAR, C. A. (2006): *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, València, Institut Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- CRUZALEGUI SOTELO, P. (1985): "Cabellos femeninos y erotismo místico en Dante Gabriel Rossetti", *Hora de Poesía*, Barcelona, nº 40-41, pp. 166-176.
- DÉCAUDIN, M., LEUWERS, D. (1996): De Zola à Apollinaire (1869-1920) en *Histoire de la Littérature Française*, dir. C. Pichois, Paris, GF-Flammarion.
- DEPRETIS, G. (1994): "Introducción" a *Cartas a Pilar* de Antonio Machado, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 11-44.
- DÍAZ DE ALDA, C. (1999): "Estudio" a *El escultor de su alma* de Ángel Ganivet, Granada, Campus Universitario de La Cartuja, Universidad de Granada, pp. IX-LII.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1979): *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍEZ TABOADA, M. P. (1993): "Introducción" a *Flor de santidad* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Cátedra, pp. 9-110.
- DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid, Dbate.
- DOMÉNECH, R. (1902): "La evolución del arte moderno", *Pel & Ploma*, Barcelona, maig de 1902, vol. VIII, nº 88, pp.369-376.
- ĐURIŠIN, D. (1984a): *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, Veda.
- (1984b): "Specific Interliterary Communities", *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum*, XI-1, pp. 211-221.
- ETXEBARRÍA ARÓSTEGUI, M. (1991): "Prólogo" a *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja, Madrid, Espasa-Calpe, pp.9-30.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11,1, Durham, Duke University Press.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1962): "Prólogo" a *Obras Completas* de Ángel Ganivet, Madrid, Aguilar.
- (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- FERNÁNDEZ URBINA, J. M. (1990): *Unamuno y Baroja frente a la cultura de masas (Actitudes, juicios, reflexiones y expectativas 1898 –1939)*, Bilbao, Haizegoa, ediciones de Historia.
- FERRER, F. (1971): "Prólogo" a *La anunciación a María* de Paul Claudel, Navarra, Alianza Editorial, pp. 1-3.
- FERRERES, R. (1964): *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus.
- GALLARATI SCOTTI, T. (1934): *La vita di Antonio Fogazzaro: Dalle memorie e dai carteggi inediti*, Milano, A. Mondadori.
- (1957): *Vita di Dante*, Milano, Rizzoli-Editore.
- GALLEGO, J. (1987): "La pintura andaluza y el modernismo" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andaluzas y Cordobesas*, al cuidado de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 193-201.
- GALLEGO MORELL, A. (1997): *Ángel Ganivet: el excéntrico del 98*, Granada, Comares.
- GIMFERRER, P. (1997)) "Introducción" a *Sonata de primavera. Sonata de estío* de Ramón Valle-Inclán. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-18.

- GUERRERO ZAMORA, J. (1961): "Paul Claudel y la pasión por la tierra de Dios", *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, v. II, pp. 219-242.
- GUERRERO, O. (1977): *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario*, presentación de C. E. Ferreiro, Madrid, Magisterio Español.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ A. (1989): "Antonio Machado y la teoría romántica", en *En torno a Antonio Machado*, AA.VV., edición F. López, Madrid, Júcar, pp. 46-54.
- GULLÓN, R. (1984): "Prólogo" a *El simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, pp.11-13.
- (1985): "Juan Ramón Jiménez y los Prerrafaelistas", en *Estetas y Decadentes*, AA.VV., L. A. de Villena (prólogo), pp. 77-80.
- (1987): "La polémica entre Modernismo y Generación del 98", en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andaluzas y Cordobesas*, al cuidado de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 69-81.
- (1990): *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- HINTERHÄUSER, H. (1980): *Fin de siglo: Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994): "Teoría de los polisistemas", en *Avances en teoría de la literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, D. Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidade - Servicios de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 309-348.
- JIMÉNEZ, J. O. (1994): "Prólogo" a *Verónica y otros cuentos fantásticos* de Rubén Darío, Madrid, Alianza Editorial, pp. 5-7.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1975): *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LANDONI, E. (1992): "Introduzione" a *Il mistero del poeta* de Antonio Fogazzaro, Milano, Editrice Bibliografica, pp. VII-XXXVIII.
- LEONI, G. (1992): *John Ruskin, Turner e i prerrafeliti*, Torino, Einaudi editore.
- LITVAK, L. (1975): "Nota preliminar", en *El Modernismo*, AA.VV., edición de L. Litvak, Madrid, Taurus, pp. 11-14.
- (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.
- (1980): *Transformación industrial y literatura (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- (1999): *Julio Romero de Torres*, Madrid, Cátedra.
- LO SCHIAVO, R. (1957) *La poesia di Dante G. Rossetti*, Roma, Istituto Grafico Tiberino.
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1995): "Introducción" a *Flor de Santidad* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe, pp.9-74.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1971): *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta.
- (1977): *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cursa.
- (1978): "Más sobre el prerrafaelismo y Rubén Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa D. Morgan (1902)", *Anales de literatura hispanoamericana*, UCM, nº 7, pp. 191-204.
- LÓPEZ SERRANO, F. M. (1998): "Introducción" a *La casa de la vida* de Dante Gabriel Rossetti, Valencia, Pre-Textos, pp. 9-31.
- LORENZINI, N. (1996): "Introduzione" a *L'Isottè. La chimera* de Gabrielle D'Annunzio, Milano,



Mondadori, pp. V-XXVIII.

LOZANO, C. (1978): *La influencia de Rubén Darío en España*, León (Nicaragua), Universidad Autónoma de Nicaragua.

MAINER, J. C. (1980): "Ramón del Valle-Inclán" en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, al cuidado de F. Rico, Barcelona, Grijalbo, t. VI, pp. 290-291.

(1987): *La edad de plata 1902-1939: ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

MARASSO, A. (1934): *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad de la Plata (Argentina).

MARFANY, J. Ll. (1975): *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial.

(1986): "El Modernisme" en *Història de la Literatura Catalana. Part moderna*, director J. Molas Barcelona, Ariel, t. 8, pp. 76-141.

MARTÍN TRIANA J. M. (1976): *El prerrafaelismo: historia y antología*, Madrid, Felmar.

MAYORAL, M. (1991): "Introducción" a *La quimera* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, pp.9-110.

(1998): "Introducción" a *Follas novas*, de Rosalía de Castro, Galicia, Edicións Xerais, pp. 13-89.

(2002): "Introducción" a *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Castalia, pp. 7-43.

METKEN G. (1982): *Los prerrafaelistas. El realismo mágico y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume.

MOLAS, J. (1993): "Introducción" a *Poesía* de Joan Maragall, Barcelona Planeta, pp. IX- XXVI.

MOREIRO, J. M. (1982): *Guiomar, un amor imposible de Machado*, Madrid, Espasa-Calpe.

MUÑOZ PUELLES, V. (2002): *Los amantes de la niebla*, Barcelona, Planeta.

MURGUÍA, M. (2002): "Prólogo" a *Femeninas* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe, en O. C. de R. Valle-Inclán, t. 1, pp. 5-9.

NIEVA DE LA PAZ, P. (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.

OLIVAN, L. (1998): *John Keats. Belleza y verdad*, Valencia, Pre-Textos.

PADILLA, A. (1998): "Introducción" a *La Lola se va a los puertos* de Manuel y Antonio Machado, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.7-29.

PARDO BAZÁN, E. (1904): "Prólogo" a *Al través de la España literaria* de José León Pagano, Barcelona, Maucci, pp. XI-XXI.

PAZ-ANDRADE, V. (1981): *La anunciación de Valle-Inclán*, prólogo de E. Blanco- Amor, Madrid, Akal Editor.

POULLAIN, C. (1974): *Rosalía de Castro de Murguía y su obra literaria (1836-1885)*, Madrid: Editora Nacional.

PRAZ, M. (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado.

RAMONEDA, A. (1991): "Introducción" a *Esencial* de Rubén Darío, Taurus, Madrid, pp. 7-124.

RIERA, C. (1988): "Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista", en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Actas del Simposio de la SELGYC, Barcelona, v. VI-VII, pp. 141-148.

RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2000): "Introducción" a *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, Cátedra, Madrid, pp. 9-79)

ROMERO TOVAR, L. (1998): "Prólogo" a *El camino hacia el 98: los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo*, AAVV, Madrid, Visor Libros, pp. 7-12.

ROSI, R. (1980): "El 98. Crisis de la conciencia pequeñoburguesa", en *Historia y crítica de la literatura*

- española, al cuidado de F. Rico, Barcelona, Grijalbo, t. VI, p.17-20.
- RUSKIN, J. (1992): *Turner e i prerrafeliti*, a cura de G. Leoni, Torino, Einaudi editore.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1998): “En su loco afanar la mente mía”, en *Rubén Darío: Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, AA.VV., edición de A. García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 21-33.
- RUIZ DE CONDE, J. (1964): *Antonio Machado y Guiomar*, Madrid, Ínsula.
- SALINAS P. (1979): *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Península.
- SÁNCHEZ RODRIGO, L. (2005): “Estudio” a *Oraciones* de Santiago Rusiñol, Castellón, Ellago, pp. 131-137.
- SANFORD, J. A. (1998): *El acompañante desconocido: de cómo lo masculino y lo femenino que hay en cada uno de nosotros afecta a nuestras relaciones*, Bilbao, Desclee de Brouwer.
- SARABIA, A. (1992): *La vida apasionada de Gabriel: Dante Gabriel Rossetti y la Hermandad Prerrafaelista*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1997): “Introducción” a *Florilegio* de Cristina Rossetti, Madrid, Hiperión, pp. 9-19.
- SCHIAVO, L. (1990): “Introducción” a *Sonata de otoño. Sonata de invierno* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-30.
- SCRIMIERI, R. (1991): “Introducción” a *El placer* de Gabrielle D’anunzio, Madrid, Cátedra, pp. 9-68.
- SECO DE LUCENA, F. (1904): “Prólogo” a *El escultor de su alma* de Ángel Ganivet, El Defensor de Granada, Granada, pp. 3-35.
- SELMA, J. V. (1991): *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos.
- TAVIANI, F. (1969): *La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*. Firenze, Le Monnier.
- TENREIRO, R. M. (1906): “Introducción” a *El santo* de Antonio Fogazzaro, Madrid, Imprenta de J. Blas y Cía, pp. 5-19.
- TRENC, E. (1973): “Alexandre de Riquer, un simbolista”, *Serra d’Or*, Barcelona, any XVI, núm. 173, pp. 29-32.
- (2000): *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Caixa de Terrasa- Lunwerg Editores.
- TODOROV, C. (1998): *Histoire de la Littérature Française : XVIII – XIX s., le roman, la poesie*, Sofia, Faber.
- UNAMUNO, M. de (2008): “A una aspirante a escritora en Soliloquios y conversaciones”, *Obras Completas*, edición e introducción de R. Senabre, Madrid, Fundación J. A. de Castro, Turner, t. IX, pp. 332-338).
- VACHON A. (1965): *Le temps et l’espace dans l’oeuvre de Paul Claudel*, París, Editions du Seuil.
- VALENTÍ FÍOL, E. (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Esplugas de Llobregat (Barcelona), Ariel.
- VALENTÍ, E. (1987): “Introducción” a *Cantos de Inocencia, Cantos de Experiencia* de W. Blake, Barcelona, Bosch, pp. 21-50.
- VALLE-INCLÁN, J. del (2007): “Introducción” a *Femeninas. Epitalamio* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Cátedra pp. 9-29.
- VALVERDE CANDIL, M. y PÍRIZ SALGADO, Ana M. (1989): Catálogo del Museo Julio Romero de Torres, Córdoba, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.
- WHITAKER, D. (1988): *La quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Pliegos.

- VILLANUEVA, D. (comp.) (1994): *Avances en teoría de la literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade - Servicios de Publicacións e Intercambio Científico.
- (1999): "Prólogo" a *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, edición D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. de Castro, v. 1, pp. IX-XXXIX.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1973): *Arquitectura del Modernismo en Sevilla*, Madrid, Diputación Provincial de Sevilla.
- VILLLENA, L. A. (1984): "Simbolismo y Decadentismo en "Alma" de Manuel Machado", en *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, prólogo de R. Gullón, Madrid, J. Tablate Miquis, pp, 50-54.
- VIURA, X. (1983): "Impressions wagnerianes (Fragments)" en *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*, AA.VV., introducció M. Lerín Vilardell, Del Clotal, Barcelona, pp. 103-109.
- YATES, A. (1989): "Introducció" a *Camí de llum* de Miquel de Palol, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-19.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969a): *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- (1969b): "Prólogo" a *Sonata de primavera* de Ramón del Valle-Inclán, Navarra, Salvat, pp.13-21.
- ZUBIAURRI, A. de (1995): "Introducción" a *Femeninas. Epitalamio* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-34.
- ZULETA, I. M. (1987): "Introducción" a *Prosas profanas y otros poemas* de Rubén Darío, Castalia, Madrid, pp. 9-54.



## SUMMARY IN ENGLISH

### 1. INTRODUCTION

The **subject of study** proposed in this Doctoral Thesis, is an investigation of the Pre-Raphaelite movement, outlining a journey from English literature as the seed of such aesthetic, going through French and Italian writing as agents of the Romanesque spectrum, arriving to the Iberian Peninsula's Literature, considering the production both in Spanish and Catalan. Clearly an interdisciplinary subject, both the philological attention given to the literary Pre-Raphaelite form, and the renewed interest for its plastic art shown in numerous exhibitions nationally and Internationally in the last century's change, have been considered.

The present study is shown from the **discipline** of Literary History, arranging and considering the origin and development of the authorship, the texts, the aesthetic premises that arrange the Pre-Raphaelite presence in a wide literary spectrum, within continental frontiers. In return, the **methodological option** of Compared Literature has prevailed, approached through combining comparative diachronism of historic literary order and the comparative synchronism or theoretic literary order. Under this methodological frame, given that it advances towards the Hispanic writing scope as the main field of study, the suggestion of zone comparative or interliterary community have been mainly considered, which allows the application of the idea of a literary corpus composed of literature with common roots and amongst which has been a literary connection. All this is principally approached, through theoretical assumptions by comparativists mentioned in the second section of the bibliography included in this summary: C. Guillén, A. Cioranescu, D. Ćurišin y I. Even Zoar

The **content's development** is organized in four chapters. The first three advance from the origins of the Pre-Raphaelite movement in England – considering its founding authors and its development fases -, in order to lay out the projection of models and relate their influx and influence in the diverse European literary traditions, like, in the Romanesque field, in France and Italy. For these last two traditions, the writers Alain Fournier and Paul Claudel, and Antonio Fogazzaro and Gabriel D'Annunzio, have been chosen for French and Italian literature respectively, as they show in their work evidence and signs of a Pre-Raphaelite origin. It all constitutes the base upon which the literary method set out as the centre of our attention is studied. This way, we access the study of the impact of the models and the practice of Pre-Raphaelite aesthetic in our country, focusing in Spanish and Catalan literatures.

In this line of progression, the third chapter focuses, as per the chronology of the first peninsular Pre-Raphaelite demonstrations, in catalan writing – studied authors are Raimon Casellas, Alexandre de Riquer, Joan Maragall and Santiago Rusiñol – and spanish writing – the role of Rubén Darío as representative of Pre-Raphaelite Spanish writing as well as the work of Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán and Ramón del Valle-Inclán (galician aspect), Ángel Ganivet, Julio Romero de Torres, Manuel and Antonio Machado

(andalusian aspect), Gabriel Miró (levant aspect) and Pilar de Valderrama (compendium representative). About both literatures, in the fourth and last chapter, the Pre-Raphaelite's plot and formal elements are analyzed, through the specific attention to three literary works, from the previous corpus: *La damisella santa* by Raimon Casellas, *Flor de santidad* by Ramón del Valle-Inclán and *El tercer mundo* by Pilar de Valderrama. The critic reading of the entire literary production, shown all through the four chapters, matched with abundant historic bibliography and critic summarized in the second part of the later brief bibliography.

With the premises and development of contents here summarized, the main **objectives** come clear, documented with a wide literary production and established over the essential plastic art's model's objectives that prove the consolidation of an artistic proposal, assumed by European literatures; field where a Romanesque praxis is delimited and, concentrically Hispanic, as proven by authors and texts in Spanish and Catalan.

## RESULTS AND CONCLUSIONS

The making of the present Doctoral Thesis, allows the establishment of two coordinates of study that document the development of Pre-Raphaelite premises and their establishment in a wide European literary spectrum, to which Spanish and Catalan expressions are not going to remain unfamiliar.

Firstly, the historic-literary coordinate takes us from an embryonary nucleus, the Nazarene School (f. 1806), and the work of fundamental authors such as Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), to the first French and Italian samples from the sixties in France and eighties in Italy; a platform from which, even with enough anticipation – for example, Pau Milà i Fontanals (1810-1833)

or Rosalía de Castro (1837-1865) –, will show in our literature, and from the 19th century's seventies and eighties, the Pre-Raphaelite models, thanks to conferences, articles and news brought by artists and Spanish writers like Emilia Pardo Bazán (1851-1921) or Raimon Casellas (1855-1910). All that information is expressed in a wide lyric, narrative and dramatic corpus of seventy-four titles corresponding to fourteen authors, which from 1859 – date of publishing of *La hija del mar* by Rosalía de Castro – up to the writing in the thirties, documents the presence and evolution of Pre-Raphaelite evidence.

Secondly, the aesthetic-literary coordinate establishes an encyclopedia that goes through what regards the artist's positioning according to the pre-Raphaelite canon (artist's superiority and intellectual rebelliousness, artistic pre-renaissance models, simplicity ethic, integrity and honesty, antipositivist and antidevelopment reaction); up to the grounds and intellectual values considered (sentimentalism, catholic symbology, artistic-literary medievalism, good/wrong dichotomy and feminine symbology and iconography, tribute to pre-raphaelite models); and to certain formal aspects

(sonet, verse and prose, poetic prose, liturgical phraseology, sacred-profane lexical and iconography, plasticity and linguistic sensing). Each of those referents have been proven by part of the corpus covered or to primary sources that are detailed in the first section of the summarized bibliography bellow.

## 1. MAIN BIBLIOGRAPHY

### 2.1. Primary Sources.

Note: We include only the texts from authors which, according to the index, deserve an independent section.

ALAIN-FOURNIER (1997): *Le grand Meaulnes*, édition V. Einborn, Paris, Hachette.

CASELLAS, Raimon (1916): *Etapas Estètiques*, pròleg i epíleg E. D'Ors, Societat Catalana d'Edicions, Barcelona, 2 t.

(1974): *La damisel·la santa*, pròleg de J. Castellanos, Barcelona, Edicions 62.

CASTRO, Rosalía de (1983): *Obras Completas*, estudio, cronología e bibliografía por X. Alonso Montero edicións Sálvora S.A., Santiago de Compostela, 3 t.

CLAUDEL, Paul (1993): *L'Annoce faite à Marie*, préface de M. Autrand, Paris, Galimard.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1890): *L'Isottè. La chimera*, Milano, Fratelli Treves, Editori.

(1995): *Il Piacere*, a cura di F. Roncoroni, Milano, A. Mondadori.

DARÍO, Rubén (1950-1955): *Obras Completas*, edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado, 5 t.

FOGAZZARO, Antonio (1934): [Textos en] *La vita di Antonio Fogazzaro: Dalle memorie e dai carteggi inediti*, de T. Gallarati Scotti, Milano, A. Mondadori.

(1942): *Piccolo mondo moderno*, Edizione a cura di Piero Nardi, Milano, A. Mondadori Editore.

(1985): *Il Santo*, Introduzione, cronologia, antología crítica e bibliografía a cura di A. M. Moroni, Milano, A. Mondadori Editore.

(1992): *Il mistero del poeta*, introduzione di E. Landoni, Milano, Editrice Bibliografica.

GANIVET, Ángel (1961-1962): *Obras Completas*, prólogo de M. Fernández Almagro, Madrid, Aguilar, 2 t.

MACHADO, Antonio (1994): *Cartas a Pilar*, edición y prólogo de G. Depretis, Madrid, Anaya & Mario Muchnik

MACHADO, Manuel (1974): *El amor y la muerte (Capítulos de novela). Día por día de mi calendario (memorandum de la vida española en 1918)*, edición y estudio de J. L. Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MACHADO, Manuel y Antonio (1978): *Obras Completas*, al cuidado de H. Carpintero, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARAGALL, Joan (1981): *Obres completes*, v. 1, *Obra catalana*, pròleg de J. Carner, v. 2, *Obra castellana*, pròleg de P. Laín Entralgo, Barcelona, Selecta.

MIRÓ, Gabriel (1969): *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1999-2011): *Obras Completas*, edición y prólogo de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. de Castro, 10 t.

RIQUER, Alexandre de (1900): *El rei dels albers*, Catalònia, 2<sup>a</sup> s. 9 març, n° 12, pp. 106-107.

(1902): *Anyorances*, Barcelona, [J. Thomas]: A. Verdager.

(1906): *Aplech des sonets: Les cullites; Un poema d'amor*, prolèg d' A. Mestres, Barcelona, Verdager.

(1978): *Petons*, en *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta. (Modernisme simbolista)*, AA. VV., Comissió Organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, Calaf, El Punt del Clot, pp. 130-166.

ROSSETTI, Cristina (1997): *Florilegio*, introducción y traducción de A. Sarabia, Madrid, Hiperión.



- (2002): *Maude*, edición y traducción de D. Casanovas, Castellón, Ellago.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1976): [Textos en] *El prerrafaelismo: historia y antología* de J. M. Martín Triana, Madrid, Felmar, pp. 44-82.
- (1992): [Textos en] *La vida apasionada de Gabriel: Dante Gabriel Rossetti y la hermandad prerrafaelista* de A. Sarabia, traducidos por el autor, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1998): *La casa de la vida*, edición e introducción de F. M. López Serrano, Valencia, Pre-Textos.
- RUSIÑOL, Santiago, (1973): *Obres Completes*, pròleg de C. Soldevilla, Barcelona, Selecta, 2 t.
- VALDERRAMA, Pilar de (1930): *Esencias. Poemas en prosa y verso*, Madrid, Caro Raggio.
- (1934): *El tercer mundo, en Teatro de mujeres: tres autoras españolas*, edición y prólogo de Cristóbal de Castro Marcos, Madrid, Aguilar, pp. 88-137.
- (1981) *Sí, soy Guiomar: memorias de mi vida*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (1977): Apéndice I, en *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario*, de O. Guerrero, presentación de C. E. Ferreiro, Madrid, Ed. Magisterio Español, pp. 123-170.
- (2002): *Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 t.

## 2.2. Secondary Sources

Note: We only include monographic volumes.

- ACOSTA, E. (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Rando House Mondadori, S.A.
- ALLEGRA, G. (1986): *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro.
- AGRESTI, A. (1899): *Poesie di D. G. Rossetti*, Firenze, Barbèra.
- BASUALDO, A. (1980): *Julio Romero de Torres*, Barcelona, Labor.
- BALCELLS, A. (2011): *Cataluña ante España. Los diálogos entre intelectuales catalanes y castellanos, 1888-1984*, Lleida, Milenio
- BENEDETTI, M. T. (1985): *I prerraffaeliti*, Firenze, Ed. Giunti Barbèra.
- BORNAY, E. (1994): *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra
- BRAVO VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.
- BROTHERSTON, G. (1976): *Manuel Machado*, Madrid, Taurus.
- BUGLIANI, A. (1976): *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milano, Cisalpino Goliardica.
- CAMPS, A. (2010): *El decadentismo italiano en la literatura catalana*, Bern, Peter Lang.
- CAPARRÓS, L. (1999): *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada.
- CASTELLANOS, J. (1992): *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, t. I y II.
- CASTRO DEL RÍO, P. (1997): *Mostras de poesia de Christina Rossetti vertidas do inglés ó galego*, Cambados, Familia Lede Castro.
- CERDÀ I SURROCA, M. A. (1981): *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial.
- (1990): *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*. Barcelona, Edicions de la Magrana.



- (1993): *Mites del Modernisme a Catalunya*, Lleida, Pagès Editors.
- CIORANESCU, A. (1964): *Principios de Literatura Comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- CUÉLLAR, C. A. (2006): *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, València, Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1979): *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid, Debate.
- ĐURIŠIN, D. (1984a): *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, Veda.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11,1, Durham, Duke University Press.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- FERNÁNDEZ URBINA, J. M. (1990): *Unamuno y Baroja frente a la cultura de masas (Actitudes, juicios, reflexiones y expectativas 1898 –1939)*, Bilbao, Haizegoa, ediciones de Historia.
- FERRERES, R. (1964): *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus.
- GALLARATI SCOTTI, T. (1934): *La vita di Antonio Fogazzaro: Dalle memorie e dai carteggi inediti*, Milano, A. Mondadori.
- (1957): *Vita di Dante*, Milano, Rizzoli-Editore.
- GALLEGO MORELL, A. (1997): *Ángel Ganivet: el excéntrico del 98*, Granada, Comares.
- GUERRERO, O. (1977): *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario*, presentación de C. E. Ferreiro, Madrid, Magisterio Español.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, R. (1990): *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- HINTERHÄUSER, H. (1980): *Fin de siglo: Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1975): *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LEONI, G. (1992): *John Ruskin, Turner e i prerrafeliti*, Torino, Einaudi editore.
- LITVAK, L. (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.
- (1980): *Transformación industrial y literatura (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- (1999): *Julio Romero de Torres*, Madrid, Cátedra.
- LO SCHIAVO, R. (1957) *La poesia di Dante G. Rossetti*, Roma, Istituto Grafico Tiberino.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1971): *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta.
- (1977): *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cursa.
- LOZANO, C. (1978): *La influencia de Rubén Darío en España*, León (Nicaragua), Universidad Autónoma de Nicaragua.
- MAINER, J. C. (1987): *La edad de plata 1902-1939: ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MARASSO, A. (1934): *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad de la Plata (Argentina).
- MARFANY, J. LL. (1975): *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial.
- MARTÍN TRIANA J. M. (1976): *El prerrafaelismo: historia y antología*, Madrid, Felmar.
- METKEN G. (1982): *Los prerrafaelistas. El realismo mágico y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume.
- MOREIRO, J. M. (1982): *Guiomar, un amor imposible de Machado*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MUÑOZ PUELLES, V. (2002): *Los amantes de la niebla*, Barcelona, Planeta.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- OLIVAN, L. (1998): *John Keats. Belleza y verdad*, Valencia, Pre-Textos.
- PAZ-ANDRADE, V. (1981): *La anunciación de Valle-Inclán*, prólogo de E. Blanco- Amor, Madrid, Akal Editor.
- POULLAIN, C. (1974): *Rosalía de Castro de Murguía y su obra literaria (1836-1885)*, Madrid: Editora Nacional.
- PRAZ, M. (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.
- RUSKIN, J. (1992): *Turner e i prerrafeliti*, a cura de G. Leoni, Torino, Einaudi editore.
- RUIZ DE CONDE, J. (1964): *Antonio Machado y Guiomar*, Madrid, Ínsula.
- SALINAS P. (1979): *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Península
- SANFORD, J. A. (1998): *El acompañante desconocido: de cómo lo masculino y lo femenino que hay en cada uno de nosotros afecta a nuestras relaciones*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- SARABIA, A. (1992): *La vida apasionada de Gabriel: Dante Gabriel Rossetti y la Hermandad Prerrafaelista*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SELMA, J. V. (1991): *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos.
- TAVIANI, F. (1969): *La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*. Firenze, Le Monnier.
- TRENC, E. (2000): *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Caixa de Terrasa- Lunweg Editores.
- VACHON, A. (1965): *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, París, Editions du Seuil.
- VALENTÍ FIOL, E. (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Esplugas de Llobregat (Barcelona), Ariel.
- VALVERDE CANDIL, M. y PÍRIZ SALGADO, Ana M. (1989): *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*, Córdoba, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.
- WHITAKER, D. (1988): *La quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Pliegos.
- VILLANUEVA, D. (comp.) (1994): *Avances en teoría de la literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade - Servicios de Publicacións e Intercambio Científico.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969a): *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.



